ROMAN INGARDEN

LA OBRA DE ARTE LITERARIA

Traducción de
Gerald Nyenhuis H.

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
LA VERDAD NOS HARA LIBRES

TAURUS
PENSAMIENTO

La obra de arte literaria
© 1960, Roman Ingarden
© 1965, Max Niemeyer Verlag
Título original: *Das literarische Kunstwerk*

De esta edición:
© 1998, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V.
Av. Universidad 767, Col. del Valle
México, 03100, D.F. Teléfono 688 8966

- Distribuidora y Editora Aguilar, Altea,Taurus, Alfaguara, S.A.
  Calle 80 1023. Bogotá, Colombia.
- Santillana S.A.
  Torrelaguna, 60-28043. Madrid
- Santillana S.A., Avda San Felipe 731. Lima.
- Editorial Santillana S.A.
  Av. Rómulo Gallegos, Edif. Zulia 1er. piso
  Boleita Nte. Caracas 1071. Venezuela.
- Editorial Santillana Inc.
  P.O. Box 5462 Hato Rey, Puerto Rico, 00919.
- Santillana Publishing Company Inc.
  2043 N. W. 86 th Avenue Miami, Fl., 33172 USA.
- Ediciones Santillana S.A.(ROU)
  Javier de Viana 2350, Montevideo 11200, Uruguay.
- Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
  Beazley 3860, 1437. Buenos Aires.
- Aguilar Chilena de Ediciones Ltda.
  Pedro de Valdivia 942. Santiago.
- Santillana de Costa Rica, S.A.
  Apdo. Postal 878-1150, San José 1671-2050 Costa Rica.

Primera edición en Taurus: octubre de 1998
Coedición con la Universidad Iberoamericana

ISBN: 968-19-0399-4

© Diseño de cubierta: Enrique Hernández López

Impreso en México

ÍNDICE

PREFACIO 13

El autor 15
La obra 16
Los planteamientos 16
La traducción 23

PRIMERA PARTE. CUESTIONES PRELIMINARES 25

1. PROBLEMAS INICIALES 27
§1. Introducción 27
§2. Delimitación provisional de la gama de objetos 29
§3. El problema del modo de ser de una obra literaria 31
§4. Concepciones psicologísticas y el problema de la identidad de la obra literaria 33
§5. La obra literaria como un objeto "imaginacional" 36

2. ELIMINACIÓN DE FACTORES EXTRAÑOS A LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA 41
§6. Una delimitación más estrecha del asunto 41
§7. Lo que no pertenece a la obra literaria 43

SEGUNDA PARTE. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA LITERARIA 49

3. LA ESTRUCTURA BÁSICA DE LA OBRA LITERARIA 51
§8. La obra literaria como una formación estratificada 51

4. El estrato de las formaciones lingüísticas de sonido 55
§9. Palabras individuales y sonidos verbales 55
§10. Los distintos tipos de sonidos verbales y sus funciones 62
§11. Las formaciones fónicas del orden más alto y sus caracteres 65
§12. La gama de formaciones fonéticas que pertenecen a la obra literaria 73
§13. El papel del estrato fonético en la estructura de la obra literaria 76

5. Estrato de unidades de sentido 83
§14. Notas preliminares 83
§15. Los elementos del sentido de la palabra 83
a. El significado de nombres 84
b. La diferencia entre nombres y palabras funcionales 92
c. El sentido del verbo finito 97
§16. Los "repertorios" actuales y potenciales del sentido verbal 105
§17. Los sentidos verbales como elementos de las oraciones, y sus cambios concomitantes 113
§18. Sentidos verbales, oraciones y complejos de oraciones como productos de operaciones subjetivas 118
§19. Características generales de la oración 130
§20. El objeto puramente intencional del acto simple intencional 140
§21. Los correlatos derivados puramente intencionales de las unidades de sentido 150
§22. El correlato puramente intencional de la oración 152
§23. Complejos de oraciones: las unidades superiores de sentido constituidas por ellos 171

§24. Los correlatos puramente intencionales de las unidades de sentido de un orden superior que se constituyen en los complejos de oraciones 184
§25. El carácter cuasi-juicial de las oraciones declarativas que aparecen en la obra literaria 190
§25a. ¿No habrá cuasi-juicios en una obra de arte literaria? 205
§26. Una modificación análoga de oraciones de otros tipos 215

6. El papel del estrato de las unidades de sentido en la obra literaria. La función representadora de los correlatos de oraciones puramente intencionales 221
§27. La diferenciación de las varias funciones de las oraciones y los complejos de oraciones 221
§28. La función proyectante de las oraciones; los conjuntos de circunstancias y su relación con las objetividades representadas 222
§29. La función representativa y exhibitiva de los conjuntos de circunstancias 227
§30. Otros modos de representación por medio de los conjuntos de circunstancias 234
§31. El papel de las unidades de sentido como material especial en la estructura de la obra de arte literaria 250

7. El estrato de objetos representados 259
§32. Recapitulación e introducción 259
§33. El *habitus* de realidad de los objetos representados 263
§34. Espacio representado y "Espacio imaginacional" 264
§35. Los distintos modelos de orientación espaciales de las objetividades representadas 272
§36. El tiempo representado y perspectivas del tiempo 276
§37. Las funciones de reproducción y de representación de los objetos representados 286

§38. Puntos de indeterminación de las objetividades representadas 291

8. El estrato de los aspectos esquematizados 301
§39. Introducción 301
§40. La cosa percibida y los aspectos concretos perceptuales 302
§41. Aspectos esquematizados 308
§42. Aspectos esquematizados en una obra de arte literaria 311
§43. Los "aspectos internos" de los propios actos psíquicos y de las cualidades características como elementos de la obra literaria 319

9. La función del estrato de los aspectos esquematizados en la obra de arte literaria 325
§44. La distinción de las funciones fundamentales 325
§45. La función determinante de los aspectos. La influencia de las diferencias entre los aspectos en el carácter total de la obra 326
§46. Las propiedades decorativas y otras propiedades estéticamente pertinentes de los aspectos 334

10. El papel de las objetividades en la obra de arte literaria y la llamada idea de la obra 339
§47. ¿Tiene una función el estrato de objetos en la obra de arte literaria? 339
§48. Las cualidades metafísicas (esencias) 342
§49. Las cualidades metafísicas en una obra de arte literaria 345
§50. ¿Será la manifestación de las cualidades metafísicas verdaderamente una función del estrato de objetos? 347

§51. La función simbolizadora del estrato de objetos representados 350
§52. El problema de la "verdad" y el problema de la "idea" de la obra de arte literaria 351
§53. Conclusión del análisis de los estratos 356

11. El orden de la secuencia en una obra de arte literaria 359
§54. Introducción. La alteración o destrucción de la obra por medio de la transposición de sus partes 359
§55. El sentido de la secuencia de las partes de la obra literaria 363

Tercera parte. Suplemento y conclusiones 369

12. Casos fronterizos 371
§56. Introducción 371
§57. La obra teatral 371
§58. El drama cinematográfico [la película] 378
§59. La pantomima 383
§60. El trabajo científico; el informe sencillo 383

13. La vida de la obra literaria 387
§61. Introducción 387
§62. Las concretizaciones de una obra literaria y a experiencia de su aprehensión 388
§63. La obra de arte literaria y sus concretizaciones 392
§64. La "vida" de una obra literaria en sus concretizaciones y sus transformaciones como resultado de cambios en estas últimas 400

14. La posición óntica de la obra literaria 415
§65. Introducción 415
§66. La identidad intersubjetiva de la oración y la base óntica de su existencia 419
§67. La identidad del estrato fonético de la obra literaria 425

15. Reflexiones concluyentes sobre la obra de arte literaria 431
§68. La obra de arte literaria y la armonía polifónica. Cualidades de valor estético 431

Apéndice.
Las funciones del lenguaje en el teatro 437

Prefacio

El autor

Roman Ingarden nació en Cracovia, Polonia, en 1893 y murió en 1970. Estudió filosofía en Lvov (Ucrania) con Kazimierz Twardowski y en Gotinga (Alemania) con Edmundo Husserl; ambos habían sido discípulos de Franz Brentano. También en Gotinga estudió matemáticas con David Hilbert y psicología con G. E. Muller. Siguiendo a Husserl, Ingarden fue a Friburgo (Alemania), donde se doctoró en 1918 con la disertación *Intuicion und intellekt bei Henri Bergson* (*Intuición y capacidad intelectual en Henri Bergson*). La de Husserl es una influencia predominante en el pensamiento de Ingarden.

Tras recibirse regresó a su país, donde enseñó matemáticas en escuelas secundarias hasta 1921, cuando fue nombrado *privatdozent* en la Universidad de Lvov. Durante el periodo de ocupación alemana (1939-1945) las universidades polacas fueron cerradas; Ingarden se dedicó entonces a escribir su libro *La controversia sobre la existencia del mundo*. De esa época también datan algunas de sus obras sobre estética. En 1945 aceptó la cátedra de filosofía en la Jagellonian Universidad de Cracovia, pero poco después el gobierno lo expulsó de ella por su supuesta adhesión al "idealismo". Ingarden se dedicó entonces a traducir al polaco la *Crítica de la razón pura* de Kant; también tradujo algunos de sus libros al alemán. Fue restituido en su cátedra en 1956 y se retiró en 1963; sólo entonces recibieron difusión sus obras.

La obra

La primera edición de *Das literarische Kunstwerk* (*La obra de arte literaria*) se publicó en alemán en 1931. Se tradujo al polaco en 1960, año en que apareció la segunda edición en alemán. Las ediciones tercera y cuarta son esencialmente idénticas a la segunda y se publicaron en 1965 y en 1972, respectivamente. La tercera edición de la obra fue la usada para las traducciones al inglés (1973), al francés y al portugués.

Entre las primeras referencias en castellano a la obra de Ingarden están las que hace René Wellek en su libro *Teoría literaria*, escrito en colaboración con Austin Warren y publicado por Gredos en 1966. Actualmente hay mayor mención de la obra de Ingarden en libros de teoría literaria y hermenéutica, especialmente en los traducidos de otras lenguas al español.

Los planteamientos

Para Ingarden, la conformación de una disciplina académica de estudios literarios será posible solamente tras resolver dos cuestiones básicas que están involucradas en la experiencia de la literatura, pues la experiencia de ella es una manera de conocerla, y tienen que ver con la consideración de la literatura como objeto de conocimiento.

La primera cuestión es: ¿Cómo está estructurado ese objeto de conocimiento, la obra de arte literaria?; ¿cómo existe? La manera de enunciar la pregunta indica el camino de la búsqueda: debe haber alguna relación entre la estructura y el modo de ser de la obra literaria. El empleo de la palabra "estructura" o de la frase "estructura esencial" es clave. No se habla de estructura en el sentido de una organización de materiales, sino en el sentido de una interrelación sistemática de elementos. La estructura se descubre, es real, pero abstracta y no inmediatamente perceptible.

La segunda cuestión es: ¿Qué proceso (o procesos) conduce a la comprensión de la obra literaria?; ¿cuáles son las maneras de conocer la obra, los caminos para descubrirla, y qué resultado podemos esperar de esta comprensión?

En *La obra de arte literaria*, Ingarden sienta las bases para resolver esas cuestiones, responde con detalle la primera e indica el camino para solucionar la segunda, que aborda posteriormente en su libro *Vom erkennen des literarischen Kunstwerks (La comprensión de la obra de arte literaria)*.

El primer libro trata sobre la existencia de la obra literaria y sobre su estructura esencial; es una ontología y el punto obligado para iniciar el estudio de las teorías literarias de Roman Ingarden. El segundo explora en profundidad el proceso de comprensión de la obra literaria. El primer libro es completo en sí mismo y presupone el segundo; el segundo da por sentado el anterior y sería muy difícil, si no imposible, comprenderlo sin haber estudiado el primero.

La obra de arte literaria presenta los conceptos básicos de Ingarden. Para él, la obra de arte literaria es un objeto complejamente estratificado, cuya existencia depende de actos intencionales tanto del autor como del lector, pero no es idéntica a éstos. Las dos afirmaciones son importantes: (1) la obra de arte es un objeto, y (2) la obra de arte es complejamente estratificada. Además, la segunda afirmación define a la primera. El objeto es una formación multiestratificada; lo que es también su modo de ser. La obra, que es objeto, existe complejamente estratificada.

La obra literaria se origina en los actos creativos conscientes del autor. No debemos confundir su existencia con su origen; habiendo sido creada, la obra puede existir y lo sigue haciendo independientemente de su origen en la conciencia del autor. Para seguir existiendo tiene como base óntica una formación física. En el caso de la obra literaria, las letras impresas son un posible medio de transmisión, y hacen posible la existencia continuada de la obra una vez que la conciencia del autor deja de ser su "lugar".

La obra de arte literaria tiene, al menos, cuatro estratos, aunque Ingarden deja sugerido que pudiera considerarse uno más. El primero es el de los "sonidos verbales"; este es el estrato fonético, basado en la materia fónica. El segundo es el de las unidades de sentido, de "sentidos verbales" y de los sentidos de las oraciones o enunciados; este es el estrato semántico. El tercero es el estrato de los objetos proyectados y representados; los objetos son proyectados en los "conjuntos de circunstancias" por los "estados de asuntos"; son los correlatos intencionales de las oraciones. El cuarto es el estrato de los "aspectos esquematizados", bajo los cuales los objetos aparecen en la obra.

Los primeros dos estratos están siempre en el mismo orden; los estratos tres y cuatro se hallan a veces en orden inverso. Al parecer, el orden de los dos últimos no importa mucho para el análisis de la obra. A veces se habla de un quinto estrato, el de las "cualidades metafísicas", que parece más un aspecto de todos los estratos que un estrato en sí, aunque se puede tratar por separado.

Ingarden desarrolla sus ideas como una argumentación contra dos conceptos sobre el modo de ser de la obra literaria que considera erróneos y estaban muy difundidos cuando empezó a escribir sobre estética. Esos conceptos, pensaba Ingarden, concernían insuficientemente a los fenómenos mismos y eran nocivos para una disciplina rigurosa de los estudios literarios; el primero, al que llama "neopositivo", postula que la obra literaria es idéntica al fenómeno físico. La obra es, entonces, la página impresa, las letras sobre papel. Esta perspectiva reduccionista hace imposible la tarea de distinguir las obras de arte literarias de las otras obras impresas e impide el desarrollo de los estudios literarios. El segundo concepto, más serio y atrayente, aunque, según Ingarden, igualmente pernicioso, es el psicologista; según éste, la obra literaria es idéntica a la experiencia de ella. Ingarden se opone a tal planteamiento porque no cree que la obra literaria sea un acontecimiento único, temporal e irrepetible, sino repetible y duradero. La obra, según este concepto, estaría disponible o accesible solamente

para el sujeto que la experimenta, en el momento en que la experimenta, y no puede ser objeto de una investigación seria ni científica. En este caso, la obra sería un objeto meramente "intersubjetivo", no dispuesto para una investigación. Lo único que se podría hacer sería analizar las experiencias de los sujetos, tanto de los autores como de los lectores, pero esto es psicología individual y no es estética. Ingarden desarrolla su sistema con referencia a estos dos conceptos y en contraste con ellos, especialmente con el segundo.

Según Ingarden, la "intención" artística (las palabras "intención" e "intencional" son claves para comprender su pensamiento) crea un juego, una interrelación, una interacción, entre los estratos; cada uno se relaciona con otro. Este juego hace que, juntos, los estratos formen una armonía "polifónica" en la constitución y/o reconstitución de la obra, pues los estratos cooperan, se ayudan mutuamente. La "polifonía" es diferente en cada obra, es singular y única cada vez y puede ser constituida y reconstituida por la interacción de los estratos.

El "substrato" material de la obra, la materia fónica, es la garantía para que la intención del autor pueda reconstruirse. La "forma intencional", el juego o la interacción, es reconstituida por el receptor esteta, quien tendrá que descifrar los signos físicamente percibidos y cumplir con las intenciones de sentido ligadas con elementos del substrato material de la obra.

El lector esteta es quien lee la obra literaria como obra de arte, como un documento estético, pues es posible leer una novela, un cuento o un poema de diferentes maneras: como un documento sociológico, económico, histórico o psicológico, etcétera. Una obra de arte literaria presupone, según Ingarden, al lector esteta.

El estrato de las unidades de sentido, el estrato semántico, hace que la obra sea un objeto "intersubjetivo", aunque la obra misma en sí no es un objeto estético. Contiene elementos potenciales *in*determinados: lugares, tiempos, eventos, personajes, etc., no totalmente cualificados. No hay en la obra literaria una completa determinación cualitativa para todos los elementos. El receptor tiene que suplir esto de acuerdo con su per-

cepción de lo físico, y completar en su imaginación las áreas indeterminadas. Esta acción hace que los objetos representados, los que existen dentro de la obra, se perciban como si realmente existieran y como si fueran totalmente determinados. Ingarden llama a este proceso la *"concretización"* de la obra.

Las "concretizaciones" pueden variar en detalles, de lector a lector y de lectura a lectura, pero se pueden aceptar como tales siempre y cuando contengan la obra como "esqueleto" o "esquema", y llenen esa estructura esquemática con los detalles que revelen el valor estético que se presenta potencialmente. Estas concretizaciones contienen a la obra como núcleo y llenan los lugares indeterminados (las "manchas" de indeterminación) de una manera que va de acuerdo con lo que está explícitamente determinado en la obra. Si la concretización está hecha desde una actitud estética, entonces el producto es un objeto estético reconstituido.

Hay dos supuestos o premisas que subyacen y sirven de fundamento a estos conceptos:

1. La obra literaria no es una entidad física ni una entidad psíquica. Es un objeto "puramente intencional" o "imaginacional" cuya fuente de existencia son los actos creativos del autor, pero a la vez tiene cierta base óntica, un fundamento físico. Gracias al estrato de las unidades de sentido, es también un objeto intencional "intersubjetivo".

2. Las obras literarias tienen una estructura básica común. Son todas únicas, pero no al grado de que no puedan ser percibidas como una clase determinada (pues clasificarlas es una manera de percibirlas). Este supuesto es tal que ninguna teoría literaria o estética puede omitirlo. Además, esta estructura "general", que no contiene cualidades estéticas totalmente determinadas y tiene en su lugar solamente *loci* (lugares) que en las instancias particulares serán llenados con valores específicos, es, sin embargo, una determinada estructura que pertenece a (y solamente a) las obras de arte literarias.

Dadas estas premisas, Ingarden procede a describir la esencia de la obra literaria: la obra es bidimensional. La primera dimensión, que ya hemos comentado, consiste en la multiestratificación, que traza atajos, cruzando toda la obra. La segunda dimensión (no comentada aún) es la dimensión "longitudinal", que consiste en las fases secuenciales de la obra. Estos dos aspectos, la estructura estratificada y la extensión temporal, junto con la naturaleza declamatoria o proposicional de las oraciones y sus "lugares" indeterminados (en el contexto de una distinción entre la obra en sí y sus concretizaciones) hacen que la obra sea lo que es.

La obra es una formación puramente intencional y, por eso, trasciende todas las experiencias conscientes (tanto las del autor como las del lector), fundada ónticamente sobre una triple base: a) los actos conscientes creativos, es decir, las operaciones subjetivamente intencionales; b) la materia concreta fija, las letras del texto, las representaciones gráficas de los sonidos verbales; y, c) los conceptos ideales, las "esencias" y las ideas.

En su libro *La comprensión de la obra de arte literaria*, Ingarden hace un resumen de sus ideas, que aprovechamos para compendiarlas a continuación:

1. La obra de arte literaria es por naturaleza una formación multiestratificada. Los estratos, en su conjunto, son la esencia de la obra.

2. De la materia y la forma de cada estrato resulta una esencial conexión interior de todos los estratos, el uno con el otro, que hace la unidad formal de la obra.

3. Además de la estructura estratificada, la obra de arte literaria se distingue por una secuencia ordenada de sus partes: consiste en oraciones, grupos de oraciones, capítulos, etc. Como consecuencia, la obra literaria posee una peculiar extensión "cuasi-temporal", desde el principio hasta el final. También hay ciertas propiedades de composición que brotan de esta "extensión", tales como un

desarrollo dinámico, etc. La obra de arte literaria, entonces, tiene dos dimensiones: una es la totalidad o unidad de todos los estratos, que se extiende simultáneamente sobre la totalidad de la obra, y la otra, una secuencia en la cual las partes se suceden ordenadamente, una tras otra.

4. A diferencia de la mayoría de las oraciones en un escrito científico, que son verdaderos juicios, las oraciones declarativas en una obra de arte literaria no son juicios verdaderos, sino más bien "cuasi-juicios", cuya función consiste en presentar un mero aspecto de la realidad de los objetos representados sin acuñarlos como verdaderas realidades. Incluso las oraciones de otros tipos, por ejemplo las interrogativas, sufren una modificación de su función correspondiente en la obra literaria. Dependiendo del tipo de obra —por ejemplo, las novelas históricas— otras modificaciones son posibles. La presencia de los "cuasi-juicios" en las obras literarias constituye solamente uno de los aspectos que las distinguen de los escritos científicos. Hay otros aspectos que se ligan con éstos.

5. Si la obra literaria es una obra de arte de valor especial, cada uno sus estratos contiene cualidades valiosas de dos tipos: las de valor artístico y las de valor estético (Ingarden desarrolla ampliamente esta idea en un capítulo de la *Estética* de Osborne, publicada por el Fondo de Cultura Económica); estos valores están presentes en la obra de arte en un estado peculiarmente potencial; y en su multiplicidad total conducen a la particular polifonía de las cualidades estéticas de valor, que determinan el valor estético de la obra. Aun en el escrito científico suelen aparecer las cualidades literarias que determinan ciertas características estéticamente valiosas, aunque en este caso solamente funcionen como ornamentación.

6. La obra de arte literaria debe distinguirse de sus concretizaciones. Éstas surgen de las lecturas individua-

les de la obra, o de la producción, por ejemplo, de una obra teatral puesta en escena y su aprehensión por los espectadores.

7. En contraste con las concretizaciones, la obra de arte literaria es una formación esquemática. Esto quiere decir que varios de sus estratos, especialmente el estrato de las objetividades representadas, contienen "puntos de indeterminación". Éstos son parcialmente eliminados en las concretizaciones. La concretización es todavía "esquemática", pero lo es menos que la obra misma.

8. Los "puntos de indeterminación" se eliminan parcialmente en las concretizaciones; así una determinación más o menos cerrada toma su lugar y los "rellena". Este "rellena", no obstante, no es suficientemente determinado por los aspectos determinados del objeto y puede variar de concretización en concretización.

9. La obra de arte literaria en sí es una formación puramente intencional. Tiene origen en los actos creativos de la conciencia del autor, y fundamento físico en el texto, fijado por la escritura o por otro medio de reproducción, por ejemplo una grabadora. Por virtud del estrato dual del lenguaje (materia fónica y sentido) la obra es, por tanto, intersubjetivamente accesible y reproducible, tanto como llega a ser un objeto intersubjetivo intencional, relacionado con una comunidad de lectores. Como tal, no es un fenómeno psicológico y es trascendente a todas las experiencias de la conciencia, tanto del autor como del lector.

La traducción

Para esta traducción hemos empleado las versiones de la obra en alemán, inglés y portugués, preferentemente la inglesa.

Cuando lo creímos necesario empleamos términos en sentido especial, como lo hace el propio autor, inventando palabras y expresiones (v. gr.: "concretizaciones"). También hemos usado deliberadamente la modalidad ortográfica de "aprehensión", que corresponde mejor al sentido de los argumentos de Ingarden. Decidimos respetar las largas y complicadas oraciones de Ingarden y reproducirlas mediante largas y complicadas oraciones en castellano; aunque en ocasiones hubiera sido más fácil sustituirlas por dos o tres oraciones cortas, ello implicaba el riesgo de no representar fielmente el pensamiento de Ingarden. La edición en alemán contiene numerosas notas a pie que hacen referencia a obras y controversias de las primeras décadas del siglo. Las consideramos de poco valor para el lector actual, y la mayoría fueron eliminadas.

Esta labor comenzó hace una docena de años, cuando vertí algunas páginas de la obra de Ingarden para mis alumnos de postgrado. Cada año fueron traduciéndose más páginas y los alumnos solicitaban el libro completo. Algunos son ahora mis apreciados colegas; por ellos se inició este trabajo. Agradezco la oportunidad de terminar esta traducción a la Universidad Iberoamericana, especialmente a los directores del Departamento de Letras, José Ramón Alcántara Mejía, primero, y luego Silvia Ruiz Otero. A esta última, en especial, por haberme animado a continuar el trabajo y por darme el tiempo necesario para hacerlo. También agradezco a mis asistentes de postgrado, Carlos Antonio Tenorio Muñoz Cota y Luis Héctor Inclán Cienfuegos, por su valiosa participación en la revisión del texto. Fue un arduo trabajo, realizado con esmero.

Gerald Nyenhuis H.
Departamento de Letras
Universidad Iberoamericana

PRIMERA PARTE

CUESTIONES PRELIMINARES

1. Problemas iniciales

§1. Introducción

Presenciamos un hecho notable. Casi a diario tratamos con obras literarias.[1] Las leemos; algunas nos conmueven y captan nuestra atención; otras no nos gustan. Las valoramos y pronunciamos juicios sobre ellas. Las hacemos tema de conversación; escribimos ensayos sobre algunas de ellas y nos interesa su destino. Su existencia nos parece tan normal como el aire que respiramos. Parece, entonces, que nuestro conocimiento del objeto que ocupa nuestra atención es universal y exhaustivo. Sin embargo, si se nos preguntara lo que es, en realidad, la obra de arte, tendríamos que confesar, quizá con sorpresa, que no podemos encontrar respuesta satisfactoria y correcta a esta pregunta. Nuestro conocimiento de la esencia de una obra literaria es, de hecho, inadecuado, vago e incierto. Se pudiera suponer que esto se afirma solamente con respecto a los "laicos", los que solamente tienen un ligero contacto con las obras literarias y que no tienen conocimiento teórico de ellas. Pero no es éste el caso. Si volvemos la vista a los historiadores de la literatura, o a los críticos, o aun a quienes han trabajado en el campo de la teoría literaria, no podemos conseguir de ellos una respuesta mejor. Las distintas respuestas que nos ofrecen se contradicen entre sí y no pueden tomarse como resultados aceptables de investigaciones serias, dirigidas a descubrir la

[1] Usamos la expresión "obra literaria" para denotar cualquier obra de las llamadas *belles-lettres*, sin preocuparnos ahora de si es verdadera obra de arte o si es de poco valor.

esencia de una obra literaria. Más bien expresan las convicciones filosóficas de cierto autor y no llegan a ser más que los prejuicios acríticos de una época pasada, establecidos por hábito y tradición académica. La cuestión de la esencia de la obra literaria no se enfoca claramente incluso en las más sobresalientes obras en el campo de la teoría literaria; tratan el problema como si fuera un asunto de conocimiento general y de poca importancia. Si acaso la cuestión aparece en una obra u otra, se halla entremezclada desde el principio con otros problemas y asuntos con los cuales tiene poco en común, con el efecto de hacer imposible el encontrar respuestas aceptables. Cuando no se aclara desde el principio la pregunta central, el investigador se ocupa animadamente con diversos problemas particulares que —importantes e interesantes en sí— no pueden solucionarse mientras el problema de la esencia de la obra literaria no se solucione. Esta investigación está enfocada a resolver la cuestión central de este problema.

La meta que nos hemos propuesto es suficientemente modesta. Por el momento queremos sólo proveer una "anatomía esencial" de la obra literaria; pues únicamente cuando lleguemos a las conclusiones de este estudio se abrirá camino hacia una consideración estética de la obra. Los problemas particulares de estética y teoría literaria que hoy día se investigan desde distintos ángulos quedarán fuera del alcance de nuestras consideraciones; los abarcaremos más tarde a la luz de las conclusiones del presente estudio. En nuestra opinión, aun la formulación de ellos dependerá de las conclusiones que aquí presentaremos.

Aunque llegamos a hacer afirmaciones básicas diferentes, naturalmente no despreciamos el significado para el desarrollo del saber literario de los resultados de otros investigadores. Sin embargo, hay cuestiones que no se resuelven si no se sigue el camino correcto. Exigimos un punto de arranque para los estudios literarios que sea fundamentalmente diferente de las tendencias psicológicas y psicologísticas dominantes. Este nuevo enfoque de por sí conducirá a un refinamiento y a una modificación de los enfoques anteriormente preeminentes.

Mientras no asumamos una actitud fenomenológica hacia el objeto de nuestra investigación, dirigida hacia la esencia de la cosa, tendremos la tendencia de pasar por alto lo específicamente literario, de reducirlo a algo que ya sabemos. Tal es el caso de casi todas las consideraciones de la obra literaria. Están todas teñidas psicologísticamente. Incluso en las obras que quieren romper con el psicologismo, por ejemplo, en la interesante obra de Von Dohrn: *Die Kunstlerische Darstellung als Problem der Asthetik* (*La representación artística como problema de la estética*) o en la obra de Zygmunt Lempicki, *Wsprwie uzasadnienia poetyki czystej* (*Tocante a la justificación de la poesía pura*), existe una fuerte tendencia a reducir una obra literaria a ciertos datos y relaciones psíquicas, y luego identificar a la obra literaria con ellos. De hecho, para algunos de los más sobresalientes investigadores parece axiomático que una obra literaria sea algo psíquico y no están dispuestos a escuchar sobre otra posibilidad. Nosotros, por lo contrario, creemos que se puede demostrar que la obra de arte literaria es un objeto con una estructura totalmente peculiar, que también nos interesa por las otras razones mencionadas ya en esta introducción.

§2. Delimitación provisional de la gama de objetos

Para empezar determinaremos provisionalmente, por medio de una serie de ejemplos, la gama de objetos que queremos investigar. Lo haremos "provisionalmente" —esto es, desde el principio estaremos dispuestos a cambiar la definición de la gama de objetos si en el curso de la investigación esta posibilidad se presenta como necesaria—. De esta manera se le confiere a la investigación cierta dirección, pero se le puede modificar en cualquier punto. Una definición final de la gama de obras literarias presupone comprenderlas y conceptualmente definir su esencia. Esto será posible solamente al terminar este estudio.

Si escogiéramos nuestros ejemplos según el concepto corriente (no claro y quizá totalmente falso) de la obra literaria, podríamos enumerar obras de todos los géneros literarios. Por el momento, entonces, *La Iliada* de Homero tanto como la *Divina Comedia* de Dante, cualquiera de los dramas de Schiller o cualquier novela de Thomas Mann, por ejemplo *La montaña mágica*, o un cuento cualquiera o un poema lírico, se aceptarán como una obra literaria. No queremos, sin embargo, considerar solamente las obras de alto valor literario o cultural como obras literarias. Esto sería una equivocación. Todavía no sabemos lo que distingue una obra de valor de una que no lo tiene, ni sabemos aún lo que quiere decir eso de que una obra tenga valor —y en particular, valor literario—. Además, no es obvio por qué no debe haber obras literarias "malas" o de poco valor. Es nuestra intención mostrar la estructura básica común a todas las obras literarias sin considerar el valor que posiblemente tengan. Tenemos que escoger obras como ejemplos para nuestra investigación también entre las producciones que, según la opinión general, no muestran ningún valor, como, por ejemplo, una novela policiaca "por entregas" o un poema amoroso de un adolescente.

Junto con los casos que hemos mencionado hay otros que no debemos descuidar, aunque dudemos que tengan algo que ver con la "obra literaria". Estos son, por ejemplo, las llamadas "obras científicas", fácilmente distinguibles de las llamadas *belles-lettres* que son el objeto de nuestro estudio; sin embargo, se habla de ellas frecuentemente en términos literarios, si tienen valor literario en algún grado o si no lo tienen. La implicación es que sí existe un punto en que se puede comparar la obra científica con la obra de *belles-lettres* y que en algún sentido son esencialmente la misma cosa. Han de considerarse también artículos periodísticos, así traten de acontecimientos o problemas importantes o se ocupen de asuntos policiacos, y de igual manera los diarios, las autobiografías, las memorias, etc. Otro tipo de obras que suscitan preguntas son aquellas proporcionadas por el cine, (las comedias, dramas, etc.) las pantomimas y las obras teatrales.

Vamos a volver la vista ahora hacia la primera serie de ejemplos y hacer uso de ellos para descubrir la estructura básica de la obra literaria. Comenzaremos con una consideración sobre algunas cuestiones preliminares que, como veremos más tarde, son los problemas centrales.

§3. El problema del modo de ser de una obra literaria

La primera dificultad que encontramos es la que nos ofrece la pregunta: ¿dentro de qué clase de objetos incluimos la obra literaria, dentro de los reales o de los ideales?

La división de objetos entre lo real y lo ideal parece ser la división más general y, a la vez, la más completa. Además, se puede creer que resolviendo este problema se producirá algo conclusivo acerca de la obra literaria. La solución, sin embargo, no es fácil. La razón es doble: en primer lugar, a pesar de algunos intentos significativos, tanto la definición de los objetos reales como la de los ideales, con respecto a su modo de ser, no es nada conclusiva; en segundo lugar, no está claro de inmediato lo que es, de hecho, la obra literaria. Aunque por el momento tengamos que contentarnos con los conceptos insuficientemente aclarados para poder decidir si la obra literaria es un objeto real o si es ideal, los fallidos intentos de decidir nos convencerán de que nuestro conocimiento de la obra literaria es inadecuado y nada claro.

Hablamos aquí de objetos reales e ideales solamente como de algo que es en sí ónticamente autónomo y, a la vez, ónticamente independiente del acto cognoscitivo dirigido hacia él. Aunque no se quisiera coincidir con la idea de la autonomía óntica de objetos ideales, se tendría, no obstante, que distinguirlos de objetos reales, así fuera solamente porque estos últimos tienen su origen en un punto de tiempo, existen por un lapso, posiblemente cambien durante el transcurrir de su existencia y, por fin, dejen de existir. Nada de esto puede decirse de objetos ideales.

En relación con su "atemporalidad", los objetos ideales no son sujetos del cambio, aunque todavía no es claro cuál es la base de su inmutabilidad. Los objetos reales, por el contrario, indudablemente pueden cambiar —precisamente lo que hemos afirmado— y de hecho cambian, aunque es cuestionable si siempre tienen que cambiar esencialmente.

Ahora bien, dándolo por sentado, nos preguntamos si una obra literaria concreta, digamos, *Fausto* de Goethe, es un objeto real o ideal. De inmediato nos convenceremos de que no sabemos cómo resolver este problema de "o/o", debido a que hay varios argumentos convincentes respecto a cada una de estas dos posibilidades mutuamente excluyentes. El *Fausto* de Goethe llegó a ser en un punto preciso en el tiempo; podemos proporcionar también, con cierto grado de certeza, la época de su formación. Todos están de acuerdo en que *Fausto* ha existido desde el momento de su formación, aunque no entendemos cabalmente lo que quiere decir eso de hablar de su existencia. Con bastante menos seguridad estaríamos de acuerdo en que desde el tiempo de su formación esta obra maestra de Goethe haya estado sujeta a cambios de algún tipo o en que vendrá el tiempo en que dejará de existir. Sin embargo, nadie disputaría el hecho de que es posible cambiar una obra literaria si el autor mismo o el editor de una nueva edición quiere suprimir un pasaje o introducir otro. A pesar de esto, la obra literaria puede quedarse la misma, siempre y cuando los cambios no sean demasiado extensos. Luego, con base en estas aseveraciones, se tiene que considerar una obra literaria como un objeto real. Pero, a la vez, ¿quién quisiera negar que este mismo *Fausto* es un objeto ideal? Porque, de hecho, ¿qué más es esta obra sino una multiplicidad de enunciados determinadamente ordenados? Mas, el enunciado, la oración gramatical, no es nada real, como se observa con frecuencia, si es que no se supone que es un sentido sin ideal, específico, construido de un tejido de conceptos (*Bedeutungen*) que, tomado como un conjunto, forma una totalidad, un *sui generis*. Si la obra literaria hubiera de tomarse como un objeto ideal, sería inconcebible que llegara a ser en un tiempo dado y luego cambiara

durante el devenir de su existencia, como en realidad es el caso. A este respecto la obra literaria difiere radicalmente de otras objetivaciones ideales, tales como un triángulo, el número cinco, la idea de un paralelogramo, o la esencia de lo rojo. Parece que frente al problema ambas soluciones contrastadas son insostenibles. ¿Será posible que hayamos llegado a este paso solamente porque hemos considerado, falsamente pero no a propósito, como una parte o una característica de la obra literaria lo que es en realidad ajeno a ella? Si acaso pudiéramos corregir esto, posiblemente podríamos encontrar solución. Y, debido a que el origen temporal de una obra literaria está más allá de las dudas, puede ser razonable desechar la idea de que los enunciados ideales constituyen una parte de la obra literaria, y simplemente considerar la obra literaria como un objeto real. Una reflexión más disciplinada, sin embargo, mostrará nuevas dificultades, sobre todo cuando, en compañía de los psicólogos, se niega la existencia de conceptos ideales y, en relación con lo anterior, se afirma que éstos no ayudan al lector en la comprensión de la obra literaria. Tenemos que especificar mejor.

§4. Concepciones psicologísticas y el problema de la identidad de la obra literaria

¿Qué es lo que queda si se aceptan ambos supuestos mencionados arriba? A primera vista, nada sino un conjunto o una multiplicidad de grafías impresas o escritas (o, si la obra es leída en voz alta, "sonidos verbales"). Una revisión más cuidadosa revelará no un único conjunto sino tantos como el número de copias de la obra. Los elementos y los arreglos de los conjuntos particulares pueden ser muy similares entre sí. Pero, si no hay más que esta similaridad entre las distintas copias para unirlas en la misma obra (por ejemplo, una novela) no habrá suficiente base para pensar en ellas como "copias" de una sola novela. Luego, se tendría que hablar no de una sola

obra literaria (por ejemplo, *La montaña mágica*) sino aceptar como obras tantas copias como haya.

Tal vez se pudiera superar esta dificultad afirmando que las grafías impresas sirven solamente para comunicarnos con la obra literaria o conocerla; no siendo otra cosa, esta última, sino lo que el autor experimentó durante el proceso de su creación.

Si este punto de vista fuera correcto, entonces, en términos de los supuestos mencionados arriba, sería imposible mantener comunicación directa con la obra o conocerla. ¿Puede un conjunto de manchitas negras sin sentido —ya que es exclusivamente con ellas con lo que tenemos contacto— capacitarnos para comprender las experiencias de otro? Nadie estaría de acuerdo con esto. Se pudiera responder que, mientras los caracteres en sí son sin sentido, en el sentido de que el "sentido ideal" es una ficción "científica", siempre son más que simples manchitas negras. Gracias al hábito o a la convención estas manchas "se enlazan" con ideas nuestras correspondientes, y en este caso imaginamos lo que estos caracteres denotan, o sea, las experiencias del autor. Durante el proceso, experimentamos aun otros "estados psíquicos" producidos por estas ideas.

El argumento no cambia en lo absoluto nuestra opinión. La razón es que todo lo que nos sería directamente accesible —excepto por los caracteres percibidos— serían solamente nuestras ideas, pensamientos o, posiblemente, nuestros estados de ánimo. Nadie querría identificar los contenidos psíquicos concretos que experimentamos durante la lectura con las ya caducas experiencias pasadas del autor. Así que, o la obra no es directamente comprehensible, o es idéntica a nuestra experiencia. Sea lo que fuere, el intento de identificar la obra literaria con el conjunto de las experiencias psíquicas del autor es absurdo. Las experiencias del autor dejan de existir en el momento en que la obra creada por él llega a existir. Asimismo, no hay ninguna manera para fijar estas experiencias, que por su propia naturaleza son transitorias, de manera que continúen existiendo después de haber sido experimentadas. Además de esto, sería totalmente incomprensible no incluir en la novela de Reymont, *Los campesinos*, su experiencia respecto de un dolor

de muelas que pudo haber experimentado mientras escribía la obra, mientras que, por otro lado, nos sentimos justificados en considerar como parte de la novela los deseos de un personaje, Jagusia Boryna, mismos que el autor mismo no experimentó, ni pudo experimentar.

Pero, si excluimos las experiencias del autor de la obra creada por él, entonces, según estos supuestos, lo que queda de la obra son solamente las grafías individuales impresas en el papel. Tendremos que aceptar, pues, la consecuencia ya mencionada arriba de que la *Divina Comedia* no sea sólo una sino muchas, tantas como copias existentes hay en un tiempo dado. Además, las más de las opiniones sobre la obra literaria que se han sostenido hasta ahora como correctas vendrían a ser totalmente falsas y sin sentido, mientras otras opiniones, absurdas en extremo, por ejemplo, que las obras literarias se distinguen entre sí de acuerdo con su composición química y el grado en que llevan la influencia de los rayos del sol, serían totalmente correctas.

El punto de vista de que la obra literaria no es más que el conjunto de las experiencias del lector, experimentadas durante la lectura de la obra, es igualmente falso, y sus consecuencias, absurdas. Tendría que haber, entonces, muchos diferentes Hamlets. El grado en que se habrían de diferenciar se derivaría del hecho de que las diferencias entre las experiencias de los distintos lectores no brota solamente de lo accidental, sino de profundas razones subyacentes, tales como el nivel cultural del lector, su personalidad, el ambiente cultural en su época y sus orientaciones religiosas, su sistema de valores, etc.; a tal grado de que cada nueva lectura produciría una obra radicalmente nueva. Además se tendrían que mantener como verdaderas muchas aseveraciones falsas. Por ejemplo, *La montaña mágica* de Thomas Mann no podría existir como una totalidad uniforme, puesto que es casi imposible que exista una persona capaz de leer esta novela en una sentada, sin dejarla. Así, quedarían solamente pedazos desconectados, y sería difícil entender por qué éstos debieran ser partes de una misma obra. O, si no, las diversas opiniones de las obras

literarias particulares tendrían que ser falsas o disparatadas. Por ejemplo, ¿qué quiere decir que *La Iliada* está escrita en hexámetros? (¿Puede una experiencia o un estado psíquico escribirse en hexámetros o en la forma de un soneto?) Estos son disparates, y los mencionamos solamente para mostrar cuáles son las consecuencias a que se llega si se toma en serio el concepto psicologístico de la obra literaria, si no nos queremos quedar en puras generalidades. De hecho, se puede cuestionar si hay obras literarias que existen en sí, o de por sí, o si ellas son, en algún sentido "puras ficciones"; no se puede, sin embargo, colar en una obra elementos que son ajenos a ella, aquellos que nunca tenemos en mente cuando hablamos de obras literarias o cuando hacemos juicios sobre ellas. Si aplicamos a una obra en particular los juicios que brotan del concepto psicologístico de la obra literaria, éstos se ven como absurdos.

Si queremos evitar lo absurdo y mantener nuestra aseveración de que cada obra literaria es algo en sí, que es única e idéntica consigo misma, parece que tenemos que considerar el estrato de palabras y enunciados significativos como componentes de la obra literaria. Si éstos son objetividades ideales, el problema del modo de ser de la obra literaria nos vuelve con toda agudeza. Sin embargo, se nos abre un camino posible, y no lo queremos desatender, aunque sea solamente para retar a la línea de argumentación presentada arriba.

§5. La obra literaria como un objeto "imaginacional"

La posible objeción a que nos hemos referido es ésta: las dificultades que se describen en los párrafos anteriores brotan de una falsa interpretación de aquel punto de vista que ve la obra literaria como un conjunto de datos psíquicos experimentados por el autor durante la creación de la obra. La preocupación, de hecho, no concierne al correr de la conciencia, o sea,

al estar experimentando algo, sino a aquello a lo que estas experiencias subjetivas se refieren, esto es, los objetos de los pensamientos e ideas del autor. Estos objetos —ciertas personas y cosas cuyos destinos se relatan en la obra— se constituyen en lo que es esencial en la estructura de la obra literaria. Son estos objetos lo que radicalmente diferencia a dos distintas obras literarias una de la otra; sin estos objetos tales obras literarias serían imposibles. Estos objetos son a la vez totalmente diferentes de las grafías impresas y de los sonidos verbales, así como de los enunciados mismos —sea como sea que éstos se entiendan—. Por otro lado, no son algo ideal sino son, se pudiera decir, formas de la fantasía libre del autor, son objetos puramente "imaginacionales", que dependen enteramente de la voluntad del autor y *eo ipso* no son separables de las experiencias subjetivas que los crearon. Por ser tales hay que considerarlos como algo psíquico. Es fácil de entender, entonces, cómo una obra literaria —sujeta como está al *sic iubeo* del autor— puede originarse en el tiempo, sufrir cambios de distinto tipo y desaparecer. Contrariamente a la variedad de copias o lecturas individuales, la unidad y la singularidad de la obra literaria se aseguraría por virtud de la identidad de estos "objetos imaginacionales". Así que, para asegurar la singularidad de una obra literaria y su identidad no se tendrían que buscar hipótesis cuestionables acerca de la idealidad del sentido de los enunciados.

Sin embargo, aun este concepto —por lo menos en la formulación que le dimos, y los supuestos[2] concomitantes— es insostenible. Ignora, sobre todo, la dificultad principal que aparece como resultado de la exclusión de las unidades ideales de sentido de la estructura de la obra literaria y la negación de su existencia. Sin lugar a dudas, es cierto que los objetos representados en la obra literaria se constituyen en un elemento importante e indispensable para la obra. No obstante,

[2] Se entiende por "supuesto" lo que algunos llaman "presupuesto" y otros "presuposición", o sea, lo que se da por sentado para iniciar el proceso de pensar.

tan pronto como los limitamos a "objetos imaginacionales" (y esto todavía es muy ambiguo) en el sentido que sean componentes de la vida psíquica del autor, y si simultáneamente tenemos que aislarlos de alguna manera de la vida concreta, surge un problema insoluble, dados los supuestos declarados, respecto a cómo será posible alcanzar estos "objetos imaginacionales" como entidades idénticas y cómo garantizar su identidad. Porque no es como si los objetos representados fundaran la identidad de la obra; todo lo contrario, estos objetos mismos tienen que fundarse en la identidad de la obra. Según los supuestos del punto de vista que estamos examinando, hay solamente dos dominios básicos de objetos existentes: cosas físico-materiales e individuos psíquicos, junto con sus experiencias y estados de ánimo. Los objetos representados en una obra literaria no pueden incluirse en ninguna de estas dos esferas de existencia: no pertenecen a la esfera psíquica, debido a que —a pesar de que se les llame "objetos imaginacionales" u "objetos de fantasía"— se contrastan con las experiencias subjetivas y, por eso, de hecho, son eliminados de la esfera de los objetos psíquicos. Esta eliminación sería indispensable si, como unidades idénticas, en contraste con el conjunto de las experiencias psíquicas individuales, se encuentran en la identidad de la obra literaria. Tampoco pueden incluirse estos objetos en la esfera de los objetos físicos, debido a que son "meros objetos imaginados", o sea, básicamente nada. De hecho, se pudiera afirmar, con base en una reflexión superficial, que en relación con los dramas y las novelas "históricas" y obras semejantes, los objetos representados son idénticos a personas, cosas y destinos que una vez verdaderamente existieron. No obstante, al examinarla más de cerca, esta identidad no puede ser mostrada, ni puede aplicarse este argumento a todas las obras literarias. La razón es que hay muchas obras que presentan objetos totalmente ficticios, que no son "históricos" en ningún sentido. Lo que habla más persuasivamente contra la supuesta identidad de algunos objetos con la historia es que se pueden comparar objetos representados de esta manera (por ejemplo, Julio César en la obra de Shakespeare)

con los objetos "reales" correspondientes y mostrar una notable diferencia entre ellos. Sin embargo, si cada objeto representado (sea "histórico" o no) difiere radicalmente de cada objeto real, y si depende en su ser y esencia solamente de los pertinentes conjuntos de experiencias del autor, entonces, según estos supuestos no solamente sería imposible encontrar dónde pudieran ser independientes, sino que, a la vez, su propia identidad y singularidad exigirían fundamento. Debido a que es necesario concebirlos desde dentro de las experiencias subjetivas, como si fueran llevados por ellas, y debido a que, según esta perspectiva, no hay otro enfoque sino el de las experiencias subjetivas del autor, su identidad tiene que basarse solamente en estas experiencias. Estas experiencias son, sin embargo, unidades individuales, que se distinguen cualitativamente entre sí y, por eso, todo lo que se constituye como parte de ellas, o que encuentra la fuente de su existencia solamente en ellas, tiene que ser tan individual como la experiencia misma y tiene que ser diferente de todo lo que tiene su fuente en otra experiencia o que sea un componente de ella. Sería, pues, no solamente imposible para el lector aprehender la "objetividad imaginacional" concebida por el autor, sino también sería imposible para el autor imaginar repetidamente el mismo objeto. ¿Cómo, entonces, según estos supuestos, se pudiera hablar de un mismo Julio César como el personaje representando en un drama shakespeareano?

De esta manera el intento de salvaguardar la unidad y la identidad de la obra literaria también falla. Nos queda solamente una salida de esta situación difícil, a saber, admitir la existencia de unidades ideales de sentido y, sin embargo, no incorporarlas en la obra literaria —para evitar las dificultades mencionadas arriba— sino pedir su ayuda solamente para el propósito de asegurar la identidad y la unidad de la obra literaria. Cómo se implementaría esta idea está por verse en el curso de nuestra investigación. Si este intento falla también, y si a la vez se nos hace obvio que se pueden afirmar solamente dos esferas de objetos, los reales y los ideales, entonces el problema del modo de ser de una obra literaria y su identidad

no admitirá una solución positiva, y se tendría que negar por completo la existencia de una obra literaria.

Las deliberaciones presentes no solamente arrojan luz sobre las dificultades con que una teoría literaria tiene que contender, sino también muestran que nuestro conocimiento tocante a la esencia de la obra literaria no es nada claro y sí muy incierto. Desconocemos cuáles son los elementos que se deben incluir en ella. ¿Las unidades de sentido de los enunciados? ¿Los objetos representados? ¿Otros elementos todavía no considerados? ¿Una combinación de todo aquello? Tampoco es nada claro, hasta este momento, cuáles son las propiedades específicas de los elementos que han de ser considerados. Y, si un gran número de ellos ha de participar en la estructura de la obra literaria, la manera en que se combinan en una sola obra literaria tampoco es entendida en este momento. Pero su modo de ser y la base de su identidad también son dependientes de la estructura esencial de la obra literaria. Si los problemas que hemos considerado arriba han de ser resueltos, es necesario, por el momento, que se les ponga de lado mientras volvemos la atención directamente a la obra literaria para analizar su estructura fundamental, tal como se nos presenta en una serie de ejemplos concretos. Seremos, entonces, capaces de transitar de las generalizaciones vagas con que hasta el momento hemos tenido que quedar contentos, hacia situaciones concretas. Para este fin, todo lo que impide la vista tiene que ser quitado desde el principio. En particular, determinar lo que indudablemente no pertenece a la obra literaria, sin tomar en cuenta lo que sea la obra literaria en sí. A este respecto los resultados de la discusión que hemos realizado hasta aquí nos serán útiles.

2. Eliminación de factores extraños a la estructura de la obra literaria

§6. Una delimitación más estrecha del asunto

Lo primero que tenemos que hacer es limitar la gama de objetos de nuestro estudio y dejar a un lado todas las cuestiones que se pueden abarcar con éxito solamente después de que la obra literaria haya sido comprendida.

Aquí trataremos exclusivamente con la obra literaria terminada. Consideramos terminada la obra literaria cuyos enunciados y palabras individuales, todos los que en ella aparecen, han sido determinados inequívocamente, y fijados sus sentidos en los sonidos verbales y en su estructura global. Por otro lado, lo terminado de la obra, en cuanto a nosotros, no se ve afectado si la obra nos llega por escrito o si se expresa oralmente, siempre y cuando, en la ocasión de una recitación repetida, la repetición se realice sin que haya cambios esenciales. (Por supuesto, no tenemos manera de saber sino hasta más tarde cuáles son los cambios "esenciales".) De esta manera colocamos fuera del alcance de nuestro estudio la fase formativa de la obra literaria tanto como toda cuestión de la creación artística. Lo hacemos no como una arbitrariedad infundada, sino porque vemos confundidos dos campos de investigación: el de la ontología de una obra de arte literaria y el de la psicología de la creación artística y literaria. Esta confusión es la fuente de un sinnúmero de malas formulaciones del problema y de problemas artificiales y, por eso, la queremos evitar. Únicamente donde la estructura de la obra misma nos remite a actos de la conciencia, o a conjuntos de estos actos,

nos sentiremos obligados a preocuparnos de ellos, y sólo entonces, en cuanto a qué sea necesario para dilucidar la esencia de la obra. Aun entonces, sin embargo, el análisis de estos actos de conciencia será diferente de un análisis psicológico de la creación artística, y estos actos de conciencia no se confundirán con la obra literaria misma.

Además, todas las cuestiones que traten de la comprensión de la obra literaria, sus modos particulares y sus límites, por el momento quedarán más allá del alcance de nuestro estudio. Luego, preguntas tales como: ¿dentro de cuáles actos de conciencia se logra la comprensión de una obra literaria? ¿Cuáles son las condiciones que tienen que cumplirse en el sujeto si la obra literaria ha de ser percibida como la misma por distintos sujetos perceptores? ¿Cuáles criterios nos permitirán distinguir entre una comprensión "objetiva" de la obra literaria respecto de las falsas opiniones subjetivas de ella, etc.? Todas éstas son preguntas que tratan de la posibilidad de una "ciencia de la literatura". Hasta donde sabemos, estas cuestiones no han sido suficientemente reconocidas, menos correctamente formuladas. No podemos enfocarlas mientras que reine el caos y el conflicto de opiniones, como actualmente es el caso.

No es nuestra intención, sin embargo, tratar en detalle con las distintas actitudes que el lector puede asumir hacia la obra literaria. Tendremos que recurrir a la actitud subjetiva, en la cual objetos de este tipo se dan directamente, solamente cuando sea indispensable para el entendimiento de la obra literaria, para elucidarla como un objeto estético.

Finalmente, tendremos que dejar a un lado todas las cuestiones que tratan del valor de la obra de arte, y en particular de la obra de arte literaria. De hecho, encontraremos que cada obra tiene valores y fallas que se constituyen en un valor total peculiarmente cualificado de la obra de arte literaria total. Sin embargo, la pregunta ¿en qué consiste la naturaleza de este valor? quedará más allá del alcance de este estudio, debido a que una respuesta a ella presupone, por una parte, la solución al problema de valor en general y, por otra, una comprensión de la estructura de la obra literaria. Por esta misma razón, nues-

tra consideración de la obra literaria dejará a un lado la pregunta de que si la obra con que tratamos tiene un verdadero valor positivo o si es sin valor.

§7. Lo que no pertenece a la obra literaria

Los argumentos presentados hasta aquí nos permiten suponer lo que, en nuestra opinión, debe excluirse de la estructura de la obra literaria por ser un elemento que por su propia naturaleza es ajeno a ella. Vamos a hacerlo explícito.

1. Para empezar, el autor, con todas sus vicisitudes, experiencias y estados psíquicos, permanece fuera de la obra literaria. En particular, las experiencias del autor durante la creación de la obra no constituyen parte de la obra creada. Suele acontecer —y nadie debe negarlo— que existan algunas relaciones estrechas entre la obra y la vida psíquica del autor y su individualidad. La génesis de la obra literaria en particular puede ser condicionada por las determinadas experiencias del autor, y puede ser que toda la estructura de la obra y sus cualidades individuales sean funcionalmente dependientes de las cualidades psíquicas del autor, su talento, el tipo de su "mundo de ideas" y sus sentimientos; también que la obra lleve indicios de su personalidad y de este modo los exprese. Pero todos estos datos de ninguna manera cambian el hecho principal, frecuentemente despreciado, de que el autor y su obra son dos objetos heterogéneos y que con base en su heterogeneidad radical tienen que ser adecuadamente diferenciados. Solamente cuando quede establecido este hecho estaremos capacitados para exponer correctamente las múltiples relaciones que existen entre ellos.

Entre los investigadores que se han ocupado del problema de la naturaleza esencial de la obra, sería difícil encontrar a uno que consciente y expresamente quiera defender lo contrario. Sin embargo, en la práctica nunca se ha hecho clara la

distinción entre estos dos objetos, y por eso, con base en absurdas confusiones, como hemos indicado arriba, los resultados de sus trabajos son diversos. Son estos mismos absurdos los que nos han obligado a aseverar lo que hemos expresado; el desarrollo subsecuente de nuestro análisis hará substancial esta postura. No debemos dar por sentado, por otro lado, que la obra de arte literaria sea *eo ipso* un objeto ónticamente autónomo. El arco iris, tampoco, no es parte de una persona perceptiva (y viceversa), y, sin embargo, no se le puede adscribir autonomía óntica alguna. Solamente nuestras investigaciones mostrarán cómo hemos de responder a esta pregunta en el caso de la obra literaria. Si se ha de responder, de alguna manera, se puede especificar la distinción únicamente con base en una percepción de la estructura esencial de la obra literaria y no sobre la base de opiniones heredadas ni de teorías que permiten que la naturaleza esencial permanezca en la oscuridad total.

2. De la misma manera los atributos, las experiencias y los estados psíquicos del lector no pertenecen a la estructura de la obra. Esta afirmación parece trivial; sin embargo, las sugerencias del psicologismo positivista viven todavía entre los estudiosos de la literatura, entre los teóricos del arte: los estetas. Para convencernos de lo acertado de esta afirmación no hace falta más que notar cuántas veces se alude a "ideas", "sensaciones" y "sentimientos" cuando se habla de obras de arte u obras literarias. Las tendencias psicologísticas son más evidentes todavía cuando el asunto trata sobre la belleza o el valor artístico de una obra. En este caso la tendencia general de reducir todo valor a lo subjetivo se refuerza aún más, por un lado por la actitud que se toma para leer una obra literaria, y por otro, por una consideración de las condiciones subjetivas que han de cumplirse si un valor es —usando un término de Heidegger— "revelado" solamente al sujeto consciente, pero que no ha de ser aprehendido objetivamente por él.

En vez de entrar en una conversación viva con la obra de arte (y en particular la obra literaria), en vez de someterla a la

percepción directa (que no debe confundirse con la comprensión objetiva teórica), en vez de gozar de ella con un autoolvido característico y evaluarla solamente en términos de este gozo sin objetivar su valor, el lector frecuentemente emplea la obra literaria como un estímulo externo para evocar, dentro de sí, ciertos sentimientos y otros estados psíquicos que considere de valor, y permite que la obra literaria entre en vista solamente en el grado que sea indispensable para el cumplimiento de este servicio. Se entrega a sus experiencias, se deleita en ellas; y cuanto más profundos, ricos y fuertes sean sus estados mentales (sobre todo los sentimientos desprendidos que son a la vez fantaseados), mientras más le permitan olvidar todo (inclusive la obra de arte y su valor inherente), más alto valor se inclina a otorgar a esta obra de arte. Pero de hecho no valora la obra por su valor inherente debido a que, por su actitud, éste no se percibe aún; más bien queda escondido por la profusión de sus sentimientos subjetivos. Se le considera de valor solamente porque es un medio para provocar las experiencias placenteras.

Esta actitud hacia la obra de arte, especialmente hacia la obra de arte musical, se encuentra con frecuencia. No es de maravillarse, entonces, que lo que se considera esencial y valioso en una obra literaria sea lo que pasa en el lector bajo la influencia de la lectura. Para tal lector, lo que es de verdadero valor radica en las cualidades particulares y en la profusión de sentimientos liberados por la poesía, mientras el valor verdadero de la obra misma nunca se hace claro. Luego, el concepto subjetivista del valor artístico es el resultado de normas defectuosas para comunicarse con una obra de arte.

Es verdad que la subjetividad psicologista de los valores estéticos, como ya hemos mencionado, se alienta con un factor cuya existencia real, en relación con una convicción epistemológica, bien difundida pero dudosa, exige esta subjetivización. Porque no se puede dudar que el valor estético y los otros valores se nos dan solamente cuando una actitud específica se asume —en este caso la estética— por el sujeto consciente. En contraste con la fuerte emoción del lector no

sofisticado, la actitud estética seguramente se muestra en una cierta paz interior contemplativa, en una inmersión en la obra misma que no nos permite ocuparnos con nuestras propias experiencias. Esta calma contemplativa, no obstante que puede existir conjuntamente con el alto éxtasis, no significa frialdad o más correctamente, un comportamiento neutral puramente analítico, al cual todo sentimiento es ajeno, ni denota una fría aprehensión del objeto puramente teórico y racional. Como resultado de tal actitud analítica, los elementos de la obra que son sus cualidades de valor no logran visibilidad fenomenológica. De ahí la posibilidad de que la obra literaria se dé de distintas maneras: (1) en una actitud estética, en sus elementos que tienen cualidad de valor, (2) en una consideración puramente teórica, sin aquéllos, y (3) en una aprehensión temáticamente objetivada de los valores constituidos en los elementos que poseen calidad de valor, como portadores de estos valores estéticos. El prejuicio epistemológico, que hemos mencionado arriba, interviene aquí. Dice que solamente es objetivo lo que siempre se da como propiedad del objeto a cada sujeto conocedor, con una total pasividad en este último bajo cualquier condición, subjetiva u objetiva. Entonces se considera al método puramente teórico, racional y cognoscitivo el único que, por lo menos en principio, cumple con estas condiciones. En aquellas "instancias" en que lo dado de una objetividad requiere actitudes y operaciones especiales de parte del sujeto si se va a realizar, en que un cambio de actitud lleva consigo un cambio de alcance de lo dado, este "dado" es *eo ipso* considerado como "meramente subjetivo" y en realidad inexistente. Sin más deliberación, lo "subjetivo" se construye como algo psíquico, en el sentido de ser un componente de la existencia psíquica; y de esta manera se llega a tener una teoría psicologista de valores.

Nos llevaría lejos del propósito de este estudio el mostrar con lujo de detalles la falacia de este prejuicio epistemológico. Bástenos indicarlo como la fuente de la subjetivización psicologista de los valores y, a la vez, indicar cómo los argumentos psicologistas, aparentemente auto-evidentes, escon-

den dentro de sí supuestos no controlados y más que cuestionables.

3. Finalmente, toda la gama de objetos y circunstancias que constituyen, según el caso, el modelo de los objetos y circunstancias que "aparecen" en la obra tiene que ser excluido de la estructura de la obra de arte literaria. Si, por ejemplo, aunque la acción de *Quo Vadis* de Sienkiewicz se desarrolla en Roma, Roma misma, la capital del imperio romano, no pertenece a la obra dada. En relación con esto, la cuestión de que cómo hemos de entender las expresiones "se desarrolla la acción" o "la acción tiene lugar" o "la acción acontece" en Roma, y cómo el modelo real, en algún sentido, sigue siendo visible, a pesar de su exclusión de la obra literaria, es un problema especial con el que solamente podremos tratar más tarde.

Habiendo delimitado la esfera de nuestra investigación de esta manera y habiendo excluido una serie de "objetividades" de la estructura de la obra literaria, podemos volver nuestra atención al análisis de la obra misma.

Segunda parte

La estructura de la obra literaria

3. La estructura básica de la obra literaria

§8. La obra literaria como una formación estratificada

Como primer paso vamos a dibujar la estructura básica de la obra literaria y, de esta manera, establecer los aspectos principales de nuestro concepto de esencia.

La estructura esencial de la obra literaria está inherente, según nuestra opinión, en el hecho de que es una formación construida de varios estratos heterogéneos. (Lo que quiero decir con "estrato" se hará más claro en el decurso de nuestro estudio.) Los estratos individuales difieren entre sí por: (1) su materia característica, de cuya peculiaridad brotan las cualidades particulares de cada estrato, y (2) el papel que cada estrato juega con respecto a los otros estratos y a la estructura total de la obra. A pesar de la diversidad de la materia en cada estrato individual, la obra literaria no es una gavilla desatada de elementos fortuitamente yuxtapuestos, sino que es una estructura orgánica cuya uniformidad se funda precisamente en el carácter único de cada estrato. Entre los estratos existe uno que es distinto, a saber, el estrato de unidades significantes (o unidades de sentido), que provee el armazón estructural de toda la obra. Su esencia misma presupone todos los otros estratos y los determina de tal manera que tienen su base óntica en éste y dependen de él por sus cualidades particulares. Como elementos de la obra literaria son, entonces, inseparables de este estrato central. (Esto no quiere decir, sin embargo, que el estrato de unidades de sentido juegue un papel central en la percepción estética de la obra de arte literaria.)

La diversidad de la materia y de los papeles o funciones de los estratos individuales hace que la obra tenga, no una formación monótona sino una que por su propia naturaleza tiene un carácter polifónico. Es decir, como consecuencia del carácter único del estrato individual, cada uno de ellos es visible a su propia manera dentro de la totalidad de la obra y aporta algo particular al carácter global de ella, sin perjudicar su unidad fenomenológica. En particular, cada uno de los estratos tiene su propio conjunto de atributos que contribuyen a la constitución de las cualidades de valor estético. De ahí, entonces, brota una multiplicidad de cualidades estéticas de valor que se constituye en una totalidad uniforme pero polifónica.

Se suele distinguir entre los diversos géneros de las obras de arte literarias. Si de alguna manera hemos de hablar de "géneros", la posibilidad de sus cambios y modificaciones tiene que brotar de la esencia de la obra literaria en general. También ha de mostrarse que, aunque cierto número y selección de estratos son indispensables para cada obra literaria, la estructura esencial de estos estratos permite, aunque no son siempre necesarios, distintos papeles en cada uno de ellos, tanto como la presencia de nuevos estratos que no están presentes en toda obra literaria. ¿Cuáles, entonces, son los estratos necesarios para toda obra literaria si ésta ha de conservar su unidad interna y su carácter básico? Son —y con esto anticipamos ya el resultado final de nuestra investigación— los siguientes: (1) el estrato de los sonidos verbales (sonidos de palabras) y las formaciones fonéticas de un orden más alto constituidas sobre aquéllos; (2) el estrato de unidades significativas (unidades de sentido) de distintos órdenes; (3) el estrato de aspectos múltiples esquematizados, de aspecto continuo y serie, y, finalmente, (4) el estrato de objetividades representadas y sus vicisitudes. Los análisis subsecuentes mostrarán que este último estrato es, digámoslo así, bilateral, de dos lados: primero, el "lado de representar enunciados intencionales correlativos" (en particular, los conjuntos de circunstancias) y, luego, el "lado" de los objetos y sus vicisitudes que logran representación en los enunciados correlativos. Si,

a pesar de esto, hablamos de un estrato, es por razones importantes que consideraremos más tarde. La cuestión de que si el estrato de "ideas" tiene que estar presente en cada obra y la de qué quiere decir la expresión "ideas", se mencionan aquí solamente para indicarlas como parte de los problemas que esperan su resolución.

En cada uno de los estratos se constituyen cualidades de valor estético que son características de los estratos respectivos. En relación con esto, se puede preguntar si no es necesario distinguir todavía otro estrato muy sobresaliente en la obra literaria, uno que (digamos) "haría atajo" atravesando los estratos mencionados arriba y teniendo la fundación de su constitución en ellos —un estrato de las cualidades de valor estético y de la polifonía que ellos constituyen—. Esto se puede determinar, no obstante, solamente con base en un análisis de los estratos individuales. Como consecuencia, la cuestión de lo que es el objeto preciso y propio de la actitud estética dentro de la estructura total de la obra literaria tiene que ser diferida para su consideración más tarde.

La naturaleza multi-estratificada de la estructura no agota la esencia peculiar de la obra literaria. Todavía nos será necesario descubrir el elemento que causa que cada obra literaria tenga un "principio" y un "fin", y que le permite "desdoblarse" en el curso de la lectura, en toda su longitud, desde el principio hasta el fin.

El establecimiento de la estructura polifónica estratificada de la obra literaria parece ser cosa insignificante. Pero, por trivial que sea, ninguno de los autores que conozco ha visto claramente que en ella descansa la estructura básica y esencial de la obra literaria. En la práctica de la crítica literaria, o sea, en la descripción de las obras particulares, al distinguir sus distintos tipos, al diferenciar los diversos movimientos y escuelas, etc., la práctica usual ha sido la de contrastar los elementos individuales de la obra literaria y en los casos particulares señalar sus propiedades. Pero nunca se ha notado que lo que está involucrado es un conjunto de estratos heterogéneos, mutuamente condicionados y unidos por múltiples conexio-

nes; ni se les ha distinguido en su estructura general, ni se ha mostrado la conexión que entre ellos brota de esta estructura. Solamente un análisis detallado de ambos aspectos —de los estratos individuales y de las conexiones entre ellos— puede descubrir lo peculiar de la estructura de la obra literaria. Este análisis también puede proveer un sólido fundamento para resolver los problemas estético-literarios, o los específicamente literarios, con los cuales hasta ahora hemos luchado en vano. Porque, precisamente como resultado de no contemplar la naturaleza estratificada de la obra literaria, falla el intento de lograr claridad en el trato de los varios problemas de la crítica literaria. Por ejemplo, el muy trillado problema de *gestalt* y *gehalt*, de "forma" y "contenido" (o forma y fondo) en una obra literaria, no puede enfocarse correctamente sin que se tome en cuenta toda la estructura estratificada, debido a que, antes de notar la diferenciación en estratos, todos los términos necesarios serían ambiguos y equívocos. En particular, cada intento para resolver el problema de la forma de una obra literaria tiene que fracasar mientras se considere aisladamente uno de los estratos, aparte de los otros, ya que haciéndolo se pasa por alto el hecho de que la forma de la obra brota de los elementos formales de los estratos individuales y de su actividad concurrente. En relación con esto, el problema de qué constituye la "materia" de la obra de arte literaria no puede resolverse sin que se tome en cuenta el resultado de nuestra investigación. Aun el problema de los "géneros" literarios que mencionamos arriba, presupone un entendimiento de la estructura estratificada de la obra literaria. Nuestra principal tarea es, pues, la de aclarar este asunto.

4. El estrato de las formaciones lingüísticas de sonido

§9. Palabras individuales y sonidos verbales

Es un problema antiguo la cuestión de si el lenguaje es un elemento esencial en la obra literaria o no. Se ha respondido tanto positiva como negativamente. Queremos considerar el problema a la luz de ejemplos que no dejen duda alguna de que son obras de arte con lo que tratamos. Con base en estas obras llegamos a la conclusión de que el estrato de lenguaje realmente pertenece a la estructura de la obra literaria, en este sentido. En cada uno de los ejemplos que hemos escogido hallamos primero palabras, enunciados y haces de enunciados. Pero esta afirmación sencilla y, obviamente, puramente literal deja sin respuesta varias preguntas a las que tenemos que responder antes de poder determinar su sentido exacto y su importancia. La primera pregunta es: ¿en qué sentido pertenece el "lenguaje" a la obra literaria? La segunda es: ¿será el lenguaje —como algunos investigadores afirman— solamente, aunque indispensable, un medio que permite un acercamiento hacia la literatura?, o ¿será el lenguaje una parte esencial y constitutiva de la obra misma y, en particular, de aquella parte que juega un papel esencial en la obra literaria en tanto obra de arte? Vamos a estudiar estas preguntas una por una.

El "lenguaje" puede, en primer lugar, significar una función psíquica fisiológicamente condicionada, o como diálogo con otras personas, o como el llamado diálogo interno con uno mismo. Queda claro que el "lenguaje" en este sentido no es objeto de nuestra consideración. También "lenguaje", en el

sentido de que se habla el "lenguaje" español, tiene que excluirse. El único asunto que nos concierne es que en cada obra literaria se hallan formaciones lingüísticas —palabras, enunciados, haces de enunciados—. ¿Qué cosa son? Esta es la primera pregunta.

En cada una de estas formaciones se tienen que distinguir dos distintos lados o componentes: por un lado, la materia fónica determinada, que es diferenciada y ordenada de múltiples maneras, y, por otro, el sentido que está implícito en ella. Estos dos componentes aparecen en cada formación lingüística, sea cual sea la función que cumpla, sea en el diálogo entre individuos psíquicos o, por ejemplo, en una obra literaria. Así es que desde el principio se tienen que examinar estos dos componentes en sí y también en su interrelación.

La formación lingüística más sencilla, si no la original, es la palabra sola. Encontramos en ella, por un lado, el sonido verbal y, por el otro, el sentido. De hecho, la materia fónica llega a ser palabra solamente cuando tiene un "sentido" más o menos determinado. Cumple con la función de llevar un sentido y trasmitirlo en el intercambio intelectual entre dos sujetos conscientes. Aun la demarcación de la materia fónica en discretas totalidades tonales se descubre por el ejercicio de esta función. Pero, como veremos, la totalidad tonal concreta, o la materia fónica concreta, no es lo mismo que el "sonido verbal". En cuanto a la constitución del sonido verbal, el sentido estrechamente idéntico ligado con él por el uso repetido también contribuye esencialmente, pero de otro modo.

Tenemos razón para decir que es la "misma" palabra (*e. g.*, casa) aquella que pronunciamos un número de veces, por ejemplo, en un tono alto y agudo, o en un tono bajo y suave. Cuando decimos esto, tomamos en cuenta que es el sentido lo que es intencionadamente idéntico en cada instancia, pero, a la vez, creemos que aprehendemos la uniformidad de la palabra con respecto a su sentido, que es lo mismo aunque la materia fónica concreta es nueva e individual en cada caso, y también diferente en sus distintos aspectos (entonación, timbre y volumen, etc.). La pregunta surge respecto a cuál es este único y

mismo sonido verbal y cuáles son las condiciones que de hecho se nos dan en la articulación de la palabra. En relación con la primera pregunta, alguien pudiera responder que el sonido verbal no es más que una cierta selección y una ordenación particular en partes elegidas de la materia fónica concreta, y que estas partes se repiten en muchas diferentes tonalidades fónicas y de esta manera dan la apariencia de realidad a las distintas materias fónicas concretas. Como corolario, se tiene que confesar que durante la aprehensión de la materia fónica una selección está operante: algunas partes y aspectos de la materia fónica, que se oyen en un momento dado, se descuidan como si fueran inexistentes, mientras que otros aspectos se notan especialmente y son seleccionados; éstos resaltan y toman el lugar de las totalidades de materia fónica.

Consideramos falso este punto de vista. Cuando escuchamos una palabra, lo que estamos preparados a escuchar no son ciertas partes o aspectos especialmente seleccionados de la materia fónica concreta, que luego percibimos —aspectos que son tan concretos e individuales como lo es la materia fónica misma—, sino una forma (*gestalt*) fónica típica. Esta forma se nos muestra solamente por medio de la materia fónica concreta. Se nos da con base en esta materia, y continúa existiendo aunque diferencias extensas ocurran en la materia. Si lo que nos preparamos a recibir son palabras, la forma fónica típica no se aprehende como una resonancia *hic et nunc*. Esta forma fónica inmutable, hecha estrictamente idéntica por las repetidas expresiones de la palabra, es lo que se llama el "sonido verbal" de la palabra. No es una selección de propiedades o partes de la materia fónica concreta; sin embargo, está edificada sobre ella. A la vez, no la podemos identificar con esta materia fónica ni con sus concretizaciones particulares, porque es única y misma, mientras que la materia fónica que lleva las concretizaciones es muchas y múltiple. Tampoco podemos considerarla como real, precisamente porque, por su esencia, lo real no puede aparecer como idénticamente lo mismo en muchos individuos reales o en ocurrencias individuales. Por otro lado, sería un error percibir un objeto ideal

ónticamente autónomo en el sonido verbal, en el sentido de una forma fónica, y colocarlo en el nivel de objetos matemáticos. Se tiene que estar de acuerdo, entonces, con que conocemos los sonidos verbales al descubrirlos como entidades atemporales e inmutables y con que los encontramos simplemente existentes, tal como encontramos objetos matemáticos o esencias puras. Sin embargo, un sonido verbal se construye solamente en el discurrir del tiempo y bajo la influencia de condiciones culturales reales, y sufre, con el correr del tiempo, numerosos cambios, modificaciones y alteraciones. No es real, pero está anclado en la realidad y se cambia de acuerdo con los cambios de ésta. No obstante, sus cambios son fundamentalmente diferentes de los cambios ocurridos en la materia fónica concreta, que se origina en un punto de tiempo, existe y luego deja de existir. Aunque una misma palabra se puede pronunciar numerosas veces, y la materia fónica concreta es siempre nueva, el "sonido verbal" permanece el mismo. Solamente un cambio radical en el ambiente cultural de una época o un cambio en las circunstancias externas bajo las cuales se emplea cierta palabra pueden efectuar un cambio en el sonido verbal.

Nos desviaríamos si exploraramos esto en detalle. Nos importa más examinar la cuestión de lo que causa la diferencia entre el sonido verbal y la materia fónica concreta. Parece que el uso de la materia fónica como portadora de un —único y mismo— sentido nos conduce a la demarcación del sonido verbal como una forma fónica idéntica pero distinta de la materia fónica concreta. El significado de una palabra requiere un marco de referencia externo dentro del cual se pueda expresar. La utilización de un sentido específico, entre una variedad de sentidos distintos que mantienen una relación entre sí, necesita una coordinación inequívoca entre los sentidos y sus expresiones externas. Se puede entender, entonces, solamente si se escoge algo como la "expresión" de un —único y mismo— sentido que es tan idéntica e inmutable como el sentido mismo. Pero, tanto la naturaleza de la materia concreta (fónica, óptica) que se puede emplear para la formación del

"sonido verbal" como el número de instancias (ilimitado) en que un único y mismo sentido puede aparecer en distintas conexiones hace imposible que algo que sirve como la expresión externa del único y mismo sentido sea algún tipo de objeto real o una ocurrencia real. Es, entonces, inevitable que se emplee en los casos particulares una materia concreta que no es siempre lo mismo sino meramente similar y que, mientras que esta materia no es ella misma el "sonido verbal" se realiza en la base sensorial para la concretización de la —única y misma— forma típica que luego funciona como el "sonido verbal". Esta forma se otorga a la materia fónica concreta por medio del sentido idéntico y así se manifiesta. Es también algo que pertenece al sentido y lo lleva.

Este concepto se sostiene también por el hecho de que con las palabras que tienen —dicho incorrectamente— "el mismo sonido verbal" y diferentes sentidos, el sonido verbal no es, hablando estrictamente, idéntico, sino que muestra una diferencia discernible. Si lleva otro sentido, no solamente se expresa de una manera ligeramente diferente, en términos de lo puramente fonético, sino también lleva características específicas diferenciales que, aunque son aspectos del sonido verbal, transcienden lo puramente fonético (u óptico). Estos caracteres que modifican la forma del sonido verbal son como reflejos especiales que "retro-refieren" del sentido al sonido verbal. Por un lado, la diferencia en sentido produce una diferencia en lo que "aparentemente" es el mismo sonido verbal; de la misma manera, por el otro, la identidad del sentido conduce a una identidad de sonido verbal y nos compele a proceder de lo individual concreto hacia la forma no concreta del sonido verbal, que siempre aparece en lo concreto. Es muy difícil, en general, decir qué es lo que pertenece, en cada instancia, al sonido verbal, debido a que la formación del sonido verbal depende de muchas distintas circunstancias. No obstante, sería un error creer que solamente un cierto arreglo de sílabas está en juego, aunque en circunstancias normales esto es lo que, sin duda, juega el papel más importante. La experiencia nos enseña que lo agudo del tono con que se expresan

las distintas sílabas puede ser parte del sonido verbal. Frecuentemente un cambio de tono en el proceso de mantener un arreglo de sílabas puede producir una diferenciación en el sonido verbal y en el sentido que está ligado a él. Finalmente, los varios caracteres que por su naturaleza ya no son fenómenos puramente fónicos (aunque se basan en lo fónico) y dependen directamente del contenido de los sentidos correspondientes, también pueden pertenecer al sonido verbal. No contradice nuestro concepto del sonido verbal el hecho de que en varios conjuntos de enunciados o complejos de enunciados la misma palabra pueda sufrir diferenciación secundaria con respecto a su sonido verbal, según la posición que ocupa en una unidad superior de sentido y según la función con que tiene que cumplir. (Por ejemplo, el sentido de la oración —enunciado— dicta el énfasis.) Esto no debe sugerir que no hay "sonidos verbales" en nuestro entendimiento del término y que, consecuentemente, se tiene que tratar con una materia fónica totalmente inestable. Todo lo contrario, nos hace saber que la misma forma del sonido verbal puede unirse bajo ciertas circunstancias con cualidades estructurales (*gestalt*), igualmente típicas, pero secundarias, y como resultado, puede expresar otros matices de este sentido ligado al sonido verbal. Un análisis más penetrante en la estructura de sentido, que realizaremos más tarde, también elucidará cuáles papeles juegan estos cambiantes caracteres fónicos.

Para completar nuestra refutación de este concepto del sonido verbal, tenemos que agregar lo siguiente. No es cierto que las propiedades de la materia fónica concreta, por cambiantes que sean, y por no tener influencia en la concretización del sonido verbal, no se notan o no se aprehenden en el proceso de oír. Es cierto que bajo circunstancias normales son de poco interés; pero cuando la primera intención es la de captar el sentido, el sonido verbal exige atención exclusiva. Las características de la materia fónica concreta, sin embargo, siempre son percibidas y tan pronto se desvían del tono normal de la voz, resaltan y son aprehendidas con mayor atención. La diferencia entre aprehender un sonido verbal y aprehender

las propiedades de la materia fónica concreta corresponde a las funciones del previamente constituido sonido verbal, así como a las cambiantes propiedades de la materia fónica concreta en la viva utilización de las palabras como un medio de la comunicación recíproca. El sonido verbal, en efecto, caracteriza una palabra dada, y define su significado en el sentido de que su aprehensión por el receptor (oyente o lector) dirige el entendimiento al significado correspondiente y conduce a la ejecución del sentido intencional por una persona que lo comprenda. Como resultado, en el caso de un entendimiento normal, la dirección de atención de la persona que comprende el texto se dirige, por el sentido comprendido, hacia el objeto determinado. Por otro lado, las cambiantes propiedades de la materia fónica concreta no contribuyen de modo esencial a esta función de la palabra. Por ejemplo, el hecho de que una palabra dada sea pronunciada en un tono más alto o más bajo no cambia su significado, su sentido racional, siempre y cuando la agudeza del tono no sea parte del sonido verbal. Sin embargo, estas propiedades juegan un papel esencial en la función de manifestación que tiene la palabra en la conversación viva. Junto con esto, pueden tener una influencia considerable sobre la formación del contenido global psíquico concreto que brota en la persona receptora durante la comprensión del comunicado, tanto como una influencia sobre el comportamiento de las personas que participan en la conversación. La única y misma palabra, expresada en una ocasión en un agudo tono desagradable y en otra en un tono suave y tierno, comunica, por ejemplo, la rudeza o la bondad de la persona que habla. Asimismo, en ambos casos se evocan estados emocionales diferentes en la persona receptora y propician en ella comportamientos diferentes (por ejemplo, un tono imperativo en un mandamiento o un tono agradable de invitación). Naturalmente, en los dos casos el sonido verbal puro se queda sin sentido, y por esta razón pronto tendremos que diferenciar entre los varios tipos de palabras. No obstante, la función principal y esencial del sonido verbal es la de determinar el sentido de una palabra dada.

§10. Los distintos tipos de sonidos verbales y sus funciones

Si fijáramos nuestra atención en las palabras sin tomar en consideración las distintas aplicaciones y funciones con que cumplen en las conversaciones vivas entre individuos psíquicos, dando énfasis solamente a la coordinación inequívoca del sonido verbal con los sentidos en un sistema terminológico, entonces sería verdadera la afirmación de que la liga entre un sonido verbal determinado y un sentido determinado es totalmente accidental y arbitraria. Luego, en principio, cada sonido verbal se pudiera ligar con cualquier sentido. Sirve de base para esta afirmación el hecho de que el mismo sonido verbal tiene distintos sentidos en varios idiomas y el mismo sentido está ligado con distintos sonidos verbales. Sin embargo, dentro de la estructura en una misma lengua viva y en sus múltiples aplicaciones a las distintas situaciones vitales, algunos sonidos verbales parecen ser particularmente capacitados para llevar sentidos muy específicos y, en relación con ello, cumplir con funciones lingüísticas especiales. Esta "predisposición", desde luego, no se basa en las propiedades del sonido verbal, que son meramente fónicas y alejadas del contexto vital, ni tampoco se basa en el contenido puramente racional. Como bien se sabe, las palabras, y especialmente los sonidos verbales, han pasado por un desarrollo histórico que está estrechamente relacionado con la vida entera de una comunidad humana. En esta historia podemos encontrar las justificaciones y las causas del hecho de que —dentro del marco de referencia de la misma comunidad lingüística— algunas palabras parecen ser particularmente calificadas para llevar un sentido especial y, como consecuencia, no solamente parecen más "inteligibles", sino que contienen, escondidas dentro de ellas mismas, las posibilidades especiales de aplicación.

A la luz de esto podemos distinguir varios tipos de palabras —y más particularmente, varios tipos de sonidos verbales—, de los cuales algunos tienen importancia especial para la es-

tructura de la obra literaria. Para empezar con un tipo que es el menos apropiado para la obra de arte literaria, mencionaremos en primer lugar las inanimadas palabras muertas cuya forma más conspicua son los términos de una terminología científica artificialmente construida. Toda su función se cumple en tener sentidos claros, inequívocos y específicos, y con transmitir durante un intermedio de información. El sonido verbal no es pertinente a su función y, en principio, puede ser reemplazado con otro arbitrariamente diferente. Por esta razón, entonces, tiene que ser fijado en un sistema conocido, cerrado y convencional. Luego, es característico que los sonidos verbales individuales no se establecen sin regla; más bien, siempre es un sistema total de términos que se forma con base en un principio unificado. Lo ideal es, entonces, formar las palabras o "signos" de tal manera que su forma externa refleje las conexiones con los conceptos correspondientes (cfr. la idea de Leibniz de *ars combinatoria*, el "concepto de lenguaje" de la lógica moderna, etc.). La meta que se persigue aquí refleja la tendencia a librarse, tanto como sea posible, de una aprehensión intuitiva de los objetos que pertenecen a los términos y reemplazarla por un uso combinatorio de los términos. Para la persona que no entiende el principio de formación de términos y las definiciones nominales correspondientes, los términos o son totalmente incomprensibles o, por lo menos, no se les entiende en el sentido en que se emplean en una ciencia dada. Pero aun en el habla cotidiana hay un sinnúmero de palabras que han "bajado" al nivel de los términos científicos: son eslóganes sin vida y sin sentido, fácilmente repetidos, desnudados de toda función de evocar en el hablante una relación intuitiva con los objetos correspondientes.

Contra todas estas palabras hay que contrastar las palabras "vivas", en particular las "vibrantes", las "potentes" palabras que se emplean a menudo en las conversaciones de la vida cotidiana. Entre ellas se encuentran, en primer lugar, aquellas palabras cuyo sonido puede cumplir con la función de una "expresión directamente inteligible" —tanto en el sentido de "manifestación" como en el sentido de "expresar la intención"—.

El asunto no es que sepa la persona a quien se dirigen las palabras, por un acto de "racionalidad desnuda" —como diría Husserl— que el hablante tiene precisamente estas experiencias. Esto se puede evocar también empleando puras palabras muertas. Lo que sí es la cuestión es que los caracteres especiales del sonido verbal —y, de hecho, el "tono" en que son emitidos— revelan lo concreto, la inmediatez de las experiencias del hablante que están ocurriendo en ese preciso momento, a tal grado que pueden ser comunicadas "gráficamente" al oyente sin la ayuda de inferencias o conjeturas. Las experiencias del hablante o sus estados psíquicos se "exhiben".

Otros tipos de palabras "vivas" se distinguen por el hecho de que los caracteres, que brotan de los "factores *gestalt*", puramente fónicos, y proceden del sentido hacia el sonido verbal, se revelan más claramente en el sentido verbal y lo "coloran", digamos, con la cualidad que es característica del objeto designado (por ejemplo, todas las palabras "fuertes" y "obscenas", etc.). Entonces, no es tanto la "función expresiva" la que entra en el escenario, sino la actualización de la relación entre el que percibe con el objeto determinado por el sentido de la palabra. Evocan en el oyente imágenes gráficas del objeto dado, y pueden grandemente facilitar la comprensión intuitiva. Con el empleo de ellas, los múltiples aspectos de los objetos dados pueden ser "reactualizados" en una modificación imaginacional que nos permite "percibir" el objeto. Se podría decir que una de las funciones esenciales de estas palabras consiste en mantener disponibles los aspectos que pertenecen al objeto "intencional" realizado por ellas y, de esta manera, otorgar al objeto una plenitud intuitiva.

En relación con esto, son los caracteres especiales del sonido verbal, y no el sentido correspondiente, los que juegan el papel esencial. Esto se ve mejor por el hecho de que cuando sea necesario, por ejemplo, decir algo con delicadeza, más suave o menos fuerte, es posible evitar el efecto particular de una palabra obscena sustituyéndola con otra que tenga un sentido "idéntico" pero con un sonido verbal más neutral.

Estas diferencias entre palabras que tienen su fundamento en el tiempo de sonido verbal juegan, como es de esperar y se puede mostrar, un papel importante en la estructura de la obra literaria. Porque no es solamente el carácter particular del estrato de sonido de una obra dada el que depende del tipo de palabras empleadas en ella —reflejándose también, naturalmente, en el carácter global de la obra—, sino también en la manera en que el estrato de lenguaje cumple con su papel en relación con los demás estratos. Tendremos que volver a esto más tarde.

Finalmente, hay que notar lo siguiente: el contenido puramente fónico del sonido verbal y, sobre todo, el sonido verbal total, pueden ya contener cualidades que son estéticamente relevantes. Así, se distingue entre las palabras (o, para ser más preciso, los sonidos verbales) que suenan "feas" o "bonitas".

Hay, además, palabras "pesadas" y "ligeras", palabras que suenan "ridículas", "solemnes", "chistosas", "serias", o "patéticas", tales como las hay "francas", "sencillas" y "agudas". Todas estas son diferencias y características que encuentran su expresión en los sonidos verbales mismos, aunque no se puede dudar que estén estrechamente relacionadas con sus sentidos correspondientes y que frecuentemente se los atribuyen a las palabras por su manera de expresión, por virtud de su "tono".

§11. Las formaciones fónicas del orden más alto y sus caracteres

Una palabra individual es solamente un elemento del lenguaje; su aislamiento del enunciado y su constitución como una totalidad en sí es probablemente un fenómeno tardío. En el lenguaje vivo, tanto como en las obras literarias, nunca o casi nunca la palabra se encuentra aislada. Aun cuando parece que sea algo autosuficiente, no es más que una "abreviatura" que toma el lugar de un enunciado o de un complejo de enunciados. La unidad lingüística de verdadera formación independiente no es una palabra individual sino el enunciado mismo, la oración

gramatical. Y ésta no es simplemente una acumulación de palabras que se desarrolla en grupos verbales particulares que por conveniencia designamos con el vocablo "oración"; sino, todo lo contrario, el enunciado, como una unidad de sentido —y, con respecto a la palabra, una formación de un tipo totalmente nuevo— contiene una distribución que en el último caso nos permite distinguir las palabras como sus elementos relativamente independientes. Si la oración (o enunciado) es, sin embargo, un tipo nuevo de formación con respecto a las palabras individuales, aquello se debe solamente a la estructura particular de su contenido significativo. En otras palabras, los "sonidos verbales" indudablemente existen como formas típicas y uniformes, en el mismo sentido de que no hay "sonidos oracionales". Cierto es que la unidad de sentido de una oración, tanto como las cualidades especiales de sus funciones, causan también que los sonidos verbales de las palabras que pertenecen a la oración se liguen el uno con el otro y, lo que es más, que produzcan una "melodía oracional" característica de la oración como una totalidad, una melodía que permite, sin embargo, algunas modificaciones. A pesar de esto, con respecto a su lado puramente fónico, las oraciones no constituyen una formación fónica equivalente a los sonidos verbales, y en particular no constituyen un *elemento* fónico con el que, como en el caso de los sonidos verbales, se puede trabajar y aplicar en la formación de los distintos tipos de entidades. En el habla cotidiana, algunas frases se forman, sin lugar a dudas, de modo que aun con respecto a su lado fónico parecen ser uniformes y análogas a los sonidos verbales. Tenemos, por ejemplo, las frases como "buenos días" y "¿cómo estás?" que suenan como una sola palabra. Sin embargo, para hablar con precisión, son oraciones o enunciados abreviados e incompletamente expresados. La unidad de su sentido presta una apariencia de uniformidad al complejo verbal correspondiente, precisamente porque su sentido "comprimido", por decirlo así, y condensado en la abreviatura, no muestra el arreglo que aparece en el enunciado totalmente desarrollado y que puede acentuar la demarcación de los sonidos verbales individuales.

Sin embargo, si el enunciado está plenamente desarrollado o expresado, los sonidos verbales forman un complejo compuesto de elementos independientes.

A pesar de esto, la sucesión de sonidos verbales conduce hacia la formación de ciertas formaciones fónicas y fenómenos sonoros o caracteres de un nuevo tipo que no pueden ser evocados por los sonidos verbales particulares. Por otro lado, como ya hemos mencionado, la uniformidad y la estructura peculiar del sentido del enunciado no queda sin influencia sobre el conjunto de los sonidos verbales correspondientes. Hay que suplir las observaciones en los párrafos anteriores en estas dos direcciones.

Si empezáramos con el primer grupo de fenómenos fónicos, nos quedaríamos impresionados, en primer lugar, por el hecho de que la sucesión de sonidos verbales produce ciertas características secundarias que se edifican sobre estos sonidos verbales. Es cierto que, por aparecer en un determinado conjunto, los sonidos verbales no cambian, en el sentido de que un sonido verbal se cambia en otro, totalmente diferente, simplemente porque un cierto sonido verbal lo precede y otro lo sigue. Sin embargo, a veces pueden aparecer en ellos "caracteres relativos perceptibles" (por llamarlos así) que tienen origen en su proximidad con otros sonidos verbales. La fuente de esto son, sobre todo, los momentos puramente fónicos de los sonidos verbales; pero los restantes pueden tanto producir las modificaciones secundarias como parecer que son estas modificaciones. Si, por ejemplo, a los sonidos verbales de un apacible sonido suave sigue un sonido verbal agudo y duro, habrá una acentuación de lo agudo y duro de este último por el fenómeno del contraste. Una situación análoga surge cuando en una frase compuesta de palabras "finas" de repente aparece una palabra "ruda", no solamente en su sentido sino sobre todo en su sonido. El sonido "rudo" suena aún más rudo que en un contexto menos "fino". Existe, desde luego, una inmensa variedad de estos caracteres "relativos".

Mucho más importantes que los tipos mencionados arriba son los fenómenos fónicos de un tipo totalmente diferente en

relación con los sonidos verbales. Sobre todo tienen que ver con los aspectos de ritmo y *tempo*. Si nos limitamos a considerar los tipos de ritmo que se construyen sobre la materia fónica, entonces el ritmo claramente descansa sobre la repetición de determinadas secuencias de sonidos acentuados y no acentuados. El ritmo concebido así es relativamente independiente no solamente de la altura relativa o absoluta del sonido, sino también de otras cualidades de la materia fónica. Se puede producir el "mismo" ritmo con la ayuda de la materia fónica pero también con los sonidos de este o aquel instrumento, con el tambor y una matraca. Naturalmente, el ritmo mismo no debe ser confundido con tal secuencia de acentos. Tiene una cualidad *gestalt* específica que se constituye solamente en la repetición de tales secuencias. Entonces, existen dos tipos básicos de cualidades rítmicas: por un lado, los que requieren para su constitución de una repetición estrictamente regular de la misma sucesión de acentos, y, por otro lado, aquellos para cuya constitución esta regularidad estricta no es incondicionadamente necesaria. Este último tipo, de hecho, requiere un cierto grado de variabilidad en este respecto como una condición de su aparición; llamaremos al primer tipo el ritmo "regular" y al segundo el ritmo "libre". Las cualidades rítmicas del primer tipo son constituidas solamente en versos que exigen una repetición estricta en el orden del verso, mientras el ritmo libre ya juega un papel en el llamado verso libre y se realiza plenamente en las distintas clases de prosa. Obviamente una obra literaria no tiene que ser escrita en todas sus partes en el mismo ritmo para poder caracterizarse como rítmica. Por lo contrario, el cambio rítmico, dentro de ciertos límites, produce caracteres de un más alto grado. La única condición es que tales cambios no ocurran con demasiada frecuencia.

Es literalmente cierto que cada texto literario está provisto de algunas cualidades rítmicas. Existen, sin embargo, grados de intensidad y fuerza para estas cualidades, especialmente en el caso de los ritmos libres. Si cierto ritmo tiene poca fuerza, apenas notable, nada conspicuo, o, por otro extremo, es

demasiado complicado y difícil, su cualidad particular no alcanza a entrar en la conciencia del lector. Por esta razón, se tiende a veces a negar su presencia. Por esto se tiene que hacer una distinción entre (1) un ritmo que está prescrito, digamos, por un juego de sonidos verbales y es inmanente a él, y (2) un ritmo que se puede producir con más o menos destreza artística, en una lectura específica, en una actuación particular, para aplicarse en el texto del momento o imponerse sobre él. Un ritmo impuesto sobre el texto puede deformar, cambiar o esconder el ritmo inmanente. La identificación injustificada de estos dos asuntos diferentes, el hecho de que en distintas lecturas del mismo texto un ritmo impuesto puede causar diferencias de gran alcance y, finalmente, la dependencia de la lectura de la arbitrariedad del lector pueden fácilmente conducir a la conclusión falsa de que el lenguaje de una obra literaria está en sí desprovisto de cualidades rítmicas. De hecho, sin embargo, la selección y el ordenamiento de los sonidos verbales determinan las cualidades rítmicas del texto e imponen ciertas exigencias sobre la manera de su representación. Es posible, por supuesto, que no se cumpla con las exigencias en los casos particulares, pero cuando no se cumple resulta una reconstrucción falsificante del estrato fonético de la obra, y a veces puede contrariar la esencia de este estrato a tal grado que los demás estratos no pueden alcanzar su debida expresión en una lectura dada.

Con respecto al ritmo del lenguaje, evocado solamente por las propiedades de su aspecto fonético, se tienen que distinguir las cualidades rítmicas producidas por el sentido del enunciado. Trataremos de este asunto en breve.

Los distintos ritmos y caracteres rítmicos introducen un nuevo fenómeno fónico: el *tempo*. Por *tempo* no nos referimos a la velocidad de la realización de una lectura individual, arbitrariamente afectada y alterada, sino a una característica determinada del lado fónico del lenguaje, su "agilidad" o su "lentitud", su "ligereza" o su "floja pesadez". Esta característica es condicionada por las propiedades del ritmo inmanente en el

texto y es producida por la velocidad que es peculiar a él y dictada por él. Como sabemos por la música, el mismo ritmo permite varias velocidades sin que se cambie en otro ritmo. A pesar de esto, existen ciertos límites vagamente determinados dentro de los cuales la velocidad puede variar; sobrepasar estos límites parece "inapropiado" o "anormal" para este ritmo, ya que introduce caracteres de *tempo* que parecen estar en "desarmonía" y en "conflicto" con la cualidad *gestalt* rítmica. Por esta razón y en este sentido podemos afirmar que un ritmo específico "predetermina" y exige ciertas velocidades de la sucesión de sonidos. Sin embargo, en una lectura dada se pueden emplear velocidades que introducen un *tempo* que choca con la cualidad rítmica del texto. Con eso, esa posibilidad por lo general no afecta a la obra literaria en sí, sino a las lecturas individuales, y ocurre solamente cuando no nos importa si la lectura refleja fielmente las características particulares de la obra o no. Si es cuestión de una verdadera reflexión sobre las propiedades de la obra, la gama de posibilidades existentes es grandemente reducida. Por otro lado, la realización de los fenómenos "desarmoniosos" se logra con los medios propios en la obra misma, como las direcciones "para la escenificación" de una obra dramática que informa que cierto personaje tiene que hablar más rápido o muy lento para producir el efecto de disonancia que pertenece a la estructura de la obra.

La aparición de los varios caracteres de *tempo* también depende de si las palabras que ocurren en un enunciado o en un complejo de oraciones gramaticales tienen sonidos verbales "largos" o "breves", si son monosilábicas o polisilábicas, o si son sonidos verbales que por su cualidad *gestalt* requieren una articulación larga o corta. Finalmente, el *tempo* también se relaciona con el sentido de la oración y su arreglo. Oraciones cortas, por ejemplo, exigen un *tempo* más veloz. Por otro lado, una serie de conjuntos de circunstancias que cambian rápidamente, determinados por el sentido de la oración, se refleja en el lado fonético del lenguaje y modifica las características de *tempo* que son determinadas por el lado fonético.

La presencia de un ritmo "regular" conduce a la construcción de las unidades fonéticas de un orden más alto: el verso y la estrofa. Estas unidades dependen de la materia del sonido verbal solamente en cuanto a que la secuencia de los sonidos verbales determina el ritmo. No debe considerarse como del mismo nivel la unidad de un sonido verbal. A la vez, tiene que distinguirse de la homogeneidad de los sonidos verbales producida por las unidades de sentido. Unidades de "verso" pueden existir, por ejemplo, aun cuando se omite por completo el sentido; es lo que pasa en el caso de las lecturas individuales que se originan de las repeticiones sin sentido; en estos casos la cualidad de "pertenecer juntas" de las respectivas palabras deja de existir. Además, teóricamente los dos tipos de unidades pueden coexistir.

Otro grupo de propiedades fonéticas se forma por las distintas "melodías" y las distintas características melódicas. Son condicionadas y constituidas sobre todo por la presencia en los sonidos verbales, de una sucesión de vocales con un tono específico. Es natural, entonces, que en la constitución del carácter melódico la "rima" y la "asonancia" jueguen papeles importantes. Es igualmente esencial con las características relativas de los sonidos verbales que brotan de su medio ambiente, un factor que ya hemos considerado. Inician, digámoslo así, la organización de los distintos sonidos verbales en formaciones de un orden más alto, y especialmente en los varios tipos de melodías. Cada lengua viva y, en un grado mayor, cada dialecto, tienen sus propiedades melódicas características. Se puede decir que aun el habla de una persona, cuando las diferencias sociales y de clase juegan un papel, posee su propia huella melódica. Obviamente esto es de mucha importancia cuando la lengua viva es la materia para la formación de una obra literaria. En este respecto las obras individuales difieren notablemente, puesto que las propiedades melódicas de la lengua viva del autor son normalmente muy tangibles. También es un aspecto del arte poético dominar y aplicar de un modo artístico las varias propiedades melódicas de la lengua, o sea, para el propósito de la belleza melódica o para los

propósitos múltiples de representación que vamos a considerar luego.

Finalmente, tenemos que mencionar una propiedad muy especial del aspecto fónico del lenguaje, que tiene su base en la sucesión de los determinados sonidos verbales. Hallamos involucradas las características que en sí ya no son puramente fónicas, pero sí constituyen su base en las propiedades puramente fónicas de la secuencia de los sonidos verbales y las formaciones que brotan de esta secuencia (tipo de ritmo, *tempo*, timbre de los sonidos verbales individuales) y que también logran su aparición a través de ella. Estas son las muchas y variadas cualidades emocionales o de humor: "triste", "melancólico", "alegre", "poderoso", etc. Su aparición puede ser condicionada por el sentido que está ligado con el sonido verbal e influida por él. Pero, como se ve claramente en las obras musicales, también pueden producirse solamente por la materia fónica. Por ejemplo, con frecuencia no necesitamos entender un poema leído en una lengua extraña para aprehender las características a las que aludimos aquí.

Otra vez, por ejemplo, la manera en que se lee un poema en voz alta puede influir en la aparición de estas cualidades emocionales, debido a que la materia fónica concreta puede modificarse en una u otra manera. Además, el humor en que el oyente se halla puede obstaculizar o promover el "llegar a aparecer" de estas cualidades. Sería un error, no obstante, pensar que el aspecto fónico del lenguaje de una obra literaria es enteramente neutral y que las cualidades emocionales son arbitrariamente proyectadas por el lector o el oyente. Las ocasiones en que podemos afirmar con completa justificación que una u otra lectura es "falsa" o en que, a pesar de el humor subjetivo en que se lee u oye una obra dada, cualidades emocionales totalmente contrarias se presentan son, en mi opinión, suficiente prueba contra esta opinión. Sentimos la presencia de las cualidades emocionales, que aparecen en el lado fónico del lenguaje, con más claridad precisamente en estas ocasiones cuando existe un conflicto entre ellas y las cualidades emocionales que aparecen en los otros estratos de la obra.

Si volvemos la atención hacia un segundo grupo de fenómenos fónicos, o sea, aquellos que son condicionados por el sentido de la oración, encontramos, en primer lugar, las ya mencionadas modificaciones secundarias que brotan del hecho de que las palabras tienen varias funciones dentro de la totalidad de la oración. Es primeramente un asunto de la acentuación de aquellas palabras cuyo sentido se acentúa en la oración como una totalidad, y solamente en segundo lugar como una unidad tonal de un número de palabras, separada de otros grupos de palabras. Estas separaciones —que en el lenguaje escrito tiene sus correspondencias en los varios signos de puntuación— muestran una variedad de los distintos tipos de demarcación, dependiendo de si es la demarcación de la oración entera o de solamente una parte de la oración. En general estas demarcaciones son producidas por pausas de varias longitudes, tanto cómo se pronunciaba la última palabra antes de articular la pausa. En contraste, las palabras que se ligan entre sí se expresan, en cuanto que sea posible, directamente y sin pausa. Naturalmente, pensamos no en las instancias individuales de las lecturas particulares, sino en los fenómenos fónicos típicos que pertenecen a un conjunto de palabras en sí. El hecho de que pertenecen al aspecto fónico de la obra literaria brota precisamente de ser condicionados por el sentido de la oración. Se puede decir que reflejan en la materia fonética las varias propiedades del sentido de la oración, y que su existencia muestra qué tan estrechamente están ligados los dos lados del lenguaje: fónico y semántico.

§12. La gama de formaciones fonéticas que pertenecen a la obra literaria

Ya es tiempo para dar respuesta a la pregunta: ¿qué hay en el aspecto fónico del lenguaje que forma un componente de la obra literaria? La distinción que hicimos entre la materia fónica concreta y el sonido verbal nos permite dar por sentado que

se debe eliminar la materia fónica concreta de la obra literaria. Y, de hecho, constituye solamente la base fónica para que los sonidos verbales se concreticen en las lecturas individuales y a fin de que se realicen los otros fenómenos fonéticos mencionados en las secciones anteriores. Se puede preguntar, también, si el sonido verbal, en nuestro sentido del concepto, se puede considerar como un componente de la obra literaria, ya que a algunos les parece que el aspecto fónico no pertenece a la obra literaria porque, por un lado, no reconocen el lenguaje como la materia de la obra literaria, y, por el otro lado, dicen que por el aspecto fónico del lenguaje se introduce un factor que es virtualmente ajeno a la esencia de la poesía, esto es, la percepción sensorial. Creemos insostenible esta postura. Es un intento de librarse de una situación que brota del supuesto falso de que la esencia de la obra literaria reside en experiencias. Nosotros, por el contrario, creemos necesario aseverar que los sonidos verbales no pueden ser eliminados de la obra literaria —por lo menos de las obras que pertenecen a la primera serie de ejemplos que hemos propuesto (véase el capítulo 2)—. Esto, sin embargo, de ninguna manera prueba que todas las obras literarias que conocemos tengan un estrato de sonidos verbales, ya que la pregunta tiene por fin el de encontrar lo que pertenece a la esencia y no a los datos. Además, no podemos sacar conclusiones de este hecho, ya que no se ha demostrado si las obras cinematográficas, por ejemplo, deban contarse como obras literarias. Solamente una demostración positiva de las funciones con que los aspectos fónicos del lenguaje cumplen con la obra literaria, tanto como una demostración de la indispensabilidad de estas funciones, pueden ofrecer una resolución. Antes de proceder a este fin, sin embargo, se tiene que notar que se privaría a la obra literaria de sus mejores e indispensables aspectos si, de la totalidad del aspecto fónico del lenguaje, le atribuyésemos al aspecto fónico solamente los sonidos verbales. De hecho, otros factores fónicos, cualidades típicamente gestálticas, también le pertenecen. Dentro de ellos hay, sobre todo, los que, concretizados en las distintas maneras de expresar las palabras, cumplen la fun-

ción de "expresar" los estados psíquicos experimentados por el autor en un momento dado. Estas cualidades gestálticas vienen a jugar su papel en cada obra donde se representan personas hablantes, por ejemplo, en una obra dramática. Así que existen varias cualidades gestálticas del tono en que se habla, sea quejoso o alegre, vivo o cansado, apasionado o frío. Por otro lado, existen cualidades gestálticas del tono en que se dirige a otros, sea con gracia o sea cortante, de condescendencia o de respeto y reverencia, amistoso o insolente. Naturalmente, pensamos en las cualidades fónicas gestálticas mismas, pero están tan estrechamente ligadas con lo que se expresa con ellas que tenemos que tratarlas como una *subespecie* de lo expresado. Estos pocos ejemplos pueden servir para elucidar lo que tenemos en mente. Vamos a llamarlas "cualidades manifestantes", debido a que los escondidos estados psíquicos del autor (o hablante) se manifiestan en ellas; si se las eliminara de las obras en que los parlamentos (y los hablantes) acontezcan, algunas de estas obras quedarían tan exageradamente deformadas que sin duda sus más importantes elementos no podrían ser constituidos. Puede haber obras, sin embargo, o, por lo menos, partes de obras, en que no existan estas "cualidades manifestantes", como, por ejemplo, en las descripciones pacíficas y "objetivas" del ambiente o de acontecimientos.

Además de estas "cualidades manifestantes", los otros fenómenos fonéticos mencionados en las secciones anteriores también pueden presentarse: el ritmo, el *tempo*, la melodía y las unidades de un orden más alto, condicionadas por el ritmo y el sentido de la oración, etc. Todo esto pertenece a la obra literaria, pero siempre en el sentido de cualidades gestálticas, particulares y típicas, y no como "ocurrencias" que aparecen solamente en la materia fónica concreta. Estas formaciones no tienen que aparecer en cada obra literaria; están presentes en una obra cuando son producidas por el conjunto estructurado de los sonidos verbales que las condicionan. Son más bien las consecuencias del aspecto de sonidos verbales del lenguaje.

Habiendo establecido de esta manera la gama de todas las formaciones fónicas y los caracteres que, en nuestra opinión,

pueden pertenecer a la obra literaria, procedemos ahora a sostener nuestra postura demostrando cuáles son las funciones que se cumplen en ella.

§13. El papel del estrato fonético en la estructura de la obra literaria

Las formaciones fonéticas y los caracteres[3] que hemos examinado arriba juegan un papel importante en la estructura de la obra literaria de dos distintas maneras. Primeramente, constituyen, gracias a sus múltiples propiedades y características, un elemento particular en la estructura de la obra; y, en segundo lugar, cumplen con sus propias funciones en el desdoblamiento, y en parte en la constitución, de los otros estratos.

En el primer caso, enriquecen la totalidad de la obra por una materia singularmente formada y por un valor estético particular que constituyen, junto con las cualidades de valor que brotan de los demás estratos de la obra, la polifonía peculiar de la obra literaria a la que ya hemos aludido. El hecho de que las formaciones y los caracteres verdaderamente "poseen" su "propia voz" en esta polifonía se puede mostrar por el cambio drástico que sufre una obra literaria cuando está traducida a otro idioma. Por muy fiel que se quiera la traducción, por todos los cuidados que se tomen para reproducir una estrecha semejanza de las cualidades fonéticas, no se puede llegar al punto en que la traducción en este respecto reproduzca el original, porque lo distinto de los sonidos verbales individuales inevitablemente trae consigo las otras formaciones fonéticas y sus caracteres. Además, el aspecto fonético del lenguaje no es ajeno a su valor artístico. Algunas de sus formaciones y propiedades conducen a la constitución de caracteres completamente individuales, que casi siempre nombramos con palabras como "bello", "feo", "lindo", "bonito", "fuerte", "po-

[3] Usamos la palabra "caracteres" como el plural de "carácter", o, en el sentido de Ingarden, como una multiplicidad de conjuntos de complejos de características (n. del t.).

deroso", etc.[4] Estas palabras, no obstante, no son capaces de reproducir la variedad entera de los diferentes caracteres estéticamente pertinentes. Puede ser que podamos descubrir un elemento común en todos los casos cuando hablamos, por ejemplo, de la "belleza". Lo más usual, sin embargo, es que no nos concierne el elemento común sino el pleno carácter concreto que se adhiere a la obra literaria individual; y la palabra "belleza" es totalmente inadecuada para describirlo. No sólo existen varias "bellezas", sino distintos tipos de cada una de ellas, que se diferencian según las cualidades subyacentes y los conjuntos de cualidades. Por ejemplo, no solamente es cierto que una iglesia romancesca es bella en un sentido específicamente distinto del que una catedral gótica es bella, sino también lo es que las "bellezas" expresadas por formaciones fonéticas, y especialmente musicales, son, de acuerdo con su propia esencia, típicamente diferentes de, digamos, una obra de arte arquitectónica. De la misma manera, los varios "caracteres de belleza" que son constituidos basándose en combinaciones y secuencias del sonido en dos idiomas diferentes (como alemán y francés) son totalmente heterogéneos, en la plenitud de su contenido, a los caracteres de belleza que se muestran en cada uno, en una situación trágica o por el impacto de una forma. Esta misma heterogeneidad se basa en la heterogeneidad de aquellas cualidades que fundamentan los caracteres que aparecen por un lado como formaciones fonéticas y por otro lado como algo espiritual. Si —como se hace frecuentemente pero no con toda corrección— llamamos la "materia" a las formaciones o a las cualidades que fundan el carácter de belleza, entonces podremos decir que los fundamentalmente básicos, fundamentalmente diferentes caracteres de belleza dependen de las

[4] Si es necesario, junto con su fundamento en los conjuntos determinados de cualidades de sonido, cierta actitud o concepto de parte del sujeto que percibe, para la constitución de estos caracteres, es un problema especial que no podemos considerar aquí. Si se cumple con ciertas condiciones subjetivas todavía por determinarse, sin embargo, encontramos que los caracteres son algo que se adhiere a las formaciones de sonido.

propiedades de la "materia" y se diferencian de acuerdo con ellas. Lo mismo se aplica a cada uno de los diferentes caracteres estéticamente pertinentes representados por las palabras enumeradas arriba.

La aparición de un conjunto adecuadamente seleccionado de tales caracteres en una misma obra conduce hacia la constitución de los caracteres estéticamente pertinentes en un orden superior, y a ciertos momentos sintéticos particulares que, al final, constituyen lo que es único en la obra de arte: su valor artístico.

Como ya dijimos, la obra literaria es una formación multiestratificada. Sobre todo, esto quiere decir que la "materia" cuyas propiedades conducen a la constitución de los caracteres estéticamente pertinentes, consiste en los distintos componentes heterogéneos o "estratos". La materia de cada estrato conduce a la constitución de sus propios caracteres estéticos, que corresponden a su naturaleza misma. Consecuentemente, ocurre (o por lo menos puede ocurrir) una formación de caracteres estéticos sintéticos de un orden superior, y no solamente dentro de los grupos de caracteres peculiares a los estratos individuales; puede haber también una síntesis de un orden todavía más alto dentro de los momentos de distintos grupos. En otras palabras, la estratificación de la "materia" produce en la obra literaria una notable "polifonía" de caracteres estéticos de diferentes tipos, por la cual los caracteres que pertenecen a varios tipos no son extraños el uno al otro, digamos, sino que entran en relaciones mutuas. Como resultado brotan nuevas síntesis, armonías y desarmonías, en las más posibles y variadas modificaciones. Cada armonía sintéticamente construida contiene elementos que conducen a formaciones sintéticas, de tal manera que los elementos no desaparezcan detrás de los momentos sintéticos, sino que permanezcan visibles y palpables tras éstos. La totalidad es precisamente una polifonía.

Las cualidades estéticas de valor que se constituyen en el estrato fonético juegan un papel en esta polifonía y la enriquecen. Al mismo tiempo, sin embargo, conducen a la creación de particulares armonías de los caracteres sintéticos de valor

que sólo son posibles por la presencia del estrato fonético en la totalidad de la obra. Este hecho nos da un argumento importante para asegurar que el estrato fonético no es simplemente un medio para revelar la obra literaria, sino que pertenece a ella de tal manera que su ausencia de la obra produciría en ella cambios de gran alcance. Sin él la polifonía sería más pobre, le faltaría "voz", tendría que ser enteramente otra, ya que tendrían que construirse otros tipos de armonías.

Sin embargo, si la contribución del estrato fonético a la estructura de la obra es solamente un enriquecimiento o una modificación de su polifonía, entonces la eliminación de este estrato no resultaría en la imposibilidad de la existencia de una obra literaria. Pero el asunto es diferente cuando su papel se revela en la obra y si se toma en consideración su papel en la constitución de los demás estratos.

Los papeles que este estrato juega deben verse desde dos distintos puntos de vista: el primero, el puramente ontológico, con referencia a lo que el estrato fonético cumple para la existencia de los otros estratos; el segundo, el fenomenológico, con referencia a la función con que cumple para un sujeto psíquico cuando la totalidad de la obra es dada y revelada.

En el primer caso, el estrato fonético, y en particular el conjunto de sonidos verbales, forma la cáscara, externa y fija, de la obra literaria, en la que todos los demás estratos encuentran su punto externo de apoyo o —si se quiere— su expresión externa. El fundamento constitutivo, propio de la obra literaria individual, ciertamente reside en el estrato de unidades de sentido de un orden inferior o superior. Pero los sentidos están ligados esencialmente con los sonidos verbales. Es cierto que esto no puede afirmarse de los determinados sonidos verbales, los cuales de hecho están ligados con los sentidos, ya que de principio el mismo sentido puede estar ligado con varios sonidos verbales, por ejemplo, en distintos idiomas. Pero es parte de la idea de sentido que esté ligado con algún sonido verbal (o algún signo verbal de naturaleza visual, acústica o táctil) y por tanto ser su sentido. El sentido encuentra en su cáscara externa su "expresión", su portador externo. Sin el

sonido verbal (con el sentido amplio del factor "cualidad gestáltica") no podría ni siquiera existir. Es ciertamente verdadero que la determinada materia del sonido verbal que una obra literaria posee en una lengua dada (alemán, francés, español, etc.) no es esencialmente indispensable. Pero con la eliminación de toda materia de sonido verbal, el estrato de unidades de sentido dejaría de existir; y, con él, todos los demás estratos de la obra también desaparecerían —por lo menos en la forma que es característica de ellos mientras forman parte de la obra literaria—. (No se debe confundir, sin embargo, a las unidades de sentido con el sentido ideal de un concepto, lo que se hace frecuentemente. Esto lo explicaremos con mayor detalle en el capítulo 5.)

Así que precisamente porque el estrato fonético forma la cáscara, externa pero indispensable, del estrato de unidades de sentido y, con eso, también de toda la obra, este estrato juega un papel esencial en la aprehensión de la obra por el sujeto psíquico. Aunque los sonidos verbales son solamente una cáscara y, por eso, algo que es esencialmente diferente, según su materia, de todo lo demás que hay en la obra (con el resultado de que sin una actitud correcta de parte del lector pueden esconder u ocultar de él el resto de la obra). Son ellos precisamente, los sonidos verbales como portadores de sentido, los que pueden revelar la obra total. Por tanto, el logro esencial de los sonidos verbales se halla en el hecho de que determinan los sentidos concomitantes tan pronto como se establece la coordinación entre los sentidos y los sonidos verbales. Esto quiere decir que, cuando un determinado sonido verbal es aprehendido por el sujeto psíquico, la aprehensión conduce directamente a la ejecución de un acto intencional en el cual el contenido del determinado sentido es intencionado. Aquí el sentido no se da como un objeto (de pensamiento) sino que está más bien inserto en una función; y, por su parte, esta "inserción en función" realiza el hecho de que la correspondiente objetividad, que pertenece al sentido de la palabra o al sentido de la oración, es intencionada, y con eso los subsecuentes estratos de la obra literaria se revelan.

Además de su función primordial de "determinar" los sentidos correspondientes, los sonidos verbales, o más bien precisamente algunos de ellos, cumplen con otras funciones para revelar la obra literaria. Sobre todo, los sonidos verbales "vivos" causan que la objetividad que pertenece a su sentido sea no simplemente o meramente "intencionada", sino también total y gráficamente "imaginada" en sus aspectos apropiados. La aparición de estas "vivas" y "potentes" palabras también determina la selección de conjuntos y de aspectos en los cuales los objetos representados han de aparecer. Pero no es solamente la manera en que estos objetos aparecen la que es codeterminada por el estrato de sonidos verbales; en ciertos casos la constitución de algunos de los elementos de las objetividades representadas también se logra por la utilización de ciertos medios fonéticos. Cuando una palabra existe no solamente en su función determinativa de sentido sino también en su "función manifestante" (*Kundgabe-funktion*, en el sentido husserliano), por ejemplo, sobre todo en las llamadas obras "dramáticas", la materia del sonido verbal y, en particular, las varias cualidades manifestantes del tono en que la palabra se articula, juegan un papel insustituible en manifestar los varios estados psíquicos de las personas representadas. Solamente por este camino, la vida física concreta de estas personas, que no se puede reducir a pensamientos o a lo que se piensa, llega a constituirse. Si los correspondientes sonidos verbales se eliminaran, con el resultado de que las unidades fueran "desnudas" (como si fuese posible), todavía sabríamos que el héroe representado pensaba esto o aquello y podríamos averiguar todavía, con la ayuda de las descripciones correspondientes, ciertos datos acerca de su constitución física y sus transformaciones psíquicas; pero lo inexpresable, aquel aspecto de la vida psíquica que no se puede describir conceptualmente, aunque gráficamente plasmado en las cualidades manifestantes, quedaría indeterminado. Por tanto, la existencia del estrato fonético en la obra literaria conduce a una importante suplementación del estrato de objetos representados. Sin tal suplementación las obras literarias individuales serían necesaria y esencialmente

diferentes. En este camino, sin embargo, puede ocurrir un mejoramiento en la ya mencionada función de los sonidos verbales, o sea, su determinación de las unidades de sentido. La razón de esto es que lo dado en los estados psíquicos hace preciso, frecuentemente sólo en el momento de expresarse, el sentido de las oraciones, por el cual este sentido llega a su plenitud o se modifica en varias maneras. Así, por ejemplo, una oración articulada con el mismo conjunto de sonidos verbales alcanza en cada caso un sentido diferente si en algún punto —debido a las cualidades manifestantes— parece ser expresada con violenta rabia y en otro punto con calma absoluta, o con malicia o con ironía.

Las varias formaciones fonéticas de cualidades gestálticas y los caracteres de un orden superior a que nos hemos referido antes, también juegan un papel insustituible, tanto en determinar el sentido como en constituir los demás estratos de la obra; sobre todo, conjuntamente constituyen los momentos irracionales de las objetividades representadas. Solamente más tarde, sin embargo, podremos aclarar con mejor precisión el sentido de esta función. Por el momento podemos decir brevemente que el estrato fonético es un elemento constituyente esencial de la obra literaria. Si se le eliminara la totalidad de la obra dejaría de existir, ya que las unidades de sentido necesariamente requieren la materia de los sonidos verbales. Si estuviera formado de manera distinta en una obra literaria dada, esta obra sufriría cambios drásticos. Finalmente, si no poseyera ningún elemento de cualidad de valor especial, la polifonía de la obra sería notablemente más pobre. Este primer estrato, el externo, no es meramente un medio de acceso a la obra literaria, no es un factor esencialmente ajeno a la poesía, sino, todo lo contrario, un elemento indispensable en la estructura de la obra literaria.

5. Estrato de unidades de sentido

§14. Notas preliminares

En las investigaciones que desarrollaremos a continuación se explicarán las múltiples formaciones y funciones que conjuntamente constituyen el segundo estrato de la obra de arte literaria, es decir, el que hemos denominado estrato de las unidades de sentido. Tales formaciones y funciones, en particular, determinarán estrechamente los factores de este estrato, y solamente el conocimiento de ellas nos habilitará para entender el papel de esas unidades en el sentido de la obra literaria. A la vez, sin embargo, la esencia general del sentido de las palabras y de las unidades superiores de sentido tiene que aclararse al grado que sea necesario para resolver la cuestión de la "idealidad" de las unidades de sentido. Ya que no podemos proporcionar toda una teoría comprensiva de las unidades de sentido, se entiende que tendremos que dejar sin respuesta algunas preguntas urgentes y dar respuesta solamente en forma de bosquejo a otras.

§15. Los elementos del sentido de la palabra

No nos ocuparemos por ahora de la esencia del sentido de la palabra (sentido verbal); lo que queremos hacer aquí es distinguir los varios elementos que se presentan en éste y determinar sus relaciones entre sí.

Si yuxtaponemos los varios "sentidos verbales",[5] nos impresiona el hecho de que no todos éstos están hechos de la misma manera. Así tenemos, por un lado, palabras tales como "mesa", "redondez", "negro" y, por otro, las palabras que antes se llamaban "sincategoremáticas" y que no se estudiaban a fondo, pero que han cobrado más importancia en la literatura sobre la lógica, sobre todo desde el tiempo de Husserl. A. Pfänder las llamaba "conceptos funcionales". Estas son las palabras como "y", "o", "es", etc. Las palabras de ambos grupos tienen sentido, pero la estructura en cada caso es totalmente diferente. Por falta de una mejor expresión, llamaremos a las palabras que pertenecen al primer grupo "nombres", y a los sentidos que pertenecen a ellos, "sentidos verbales nominales". A este grupo de palabras volvemos en primer lugar la atención.

a. El significado de nombres

Si, por el momento, llamamos "sentido" a todo lo que esté ligado con un sentido verbal y que, conjuntamente con él, forma una "palabra", entonces, siempre y cuando se aisle en sí mismo y no sea tomado como parte de la oración, se pueden distinguir los siguientes elementos en el significado de un nombre:

1. el factor intencional direccional;
2. el contenido material;
3. el contenido formal;
4. el momento de caracterización existencial;

y (a veces) también

5. el momento de posición existencial.

[5] La frase "sentido verbal" traduce el alemán *wortbedeutung* y el inglés *word meaning*. Hasta aquí hemos traducido la frase como "sentido de la palabra", pero ahora, para no deformar la intención de Ingarden de relacionar y contrastar *wortlaute/wortbedeutung* o *word sound/word meaning* como construcciones coordinadas, hemos optado por usar la frase "sentido verbal", tanto en singular como en plural (n. del t.).

Naturalmente, no se debe pensar que el sentido de un nombre es la suma de, o un conjunto de, elementos desconectados pero ligados de una manera artificial. Todo lo contrario, este sentido forma una unidad de sentido en que se pueden distinguir elementos variadamente independientes e internamente conectados. Esto se aplica particularmente a la íntima conexión entre los contenidos material y formal de un nombre. Es precisamente esta conexión interna la que casi nos hizo pasar por alto las diferencias entre los elementos de sentido verbal nominal que acabamos de distinguir.

Si el nombre aparece como parte de una unidad superior de sentido, y particularmente como parte de una oración, aparece entonces en su pleno sentido un tercer grupo de elementos —los apofántico-sintácticos—. De esos trataremos más tarde.

Ad 1. Si tomamos, por ejemplo, expresiones como (a) "el centro de la tierra" y (b) "una mesa", notamos que ambas expresiones designan a un objeto y se dirigen a un objeto. Lo pueden hacer, sin embargo, solamente porque en su sentido cada uno de ellos contiene momentos que deciden, digámoslo así, qué tipo de objeto es al que se refiere y cómo se constituye este objeto (esto es, "una mesa" o "el centro de la tierra"). A aquellos momentos del sentido verbal que determinan un objeto con respecto a su condición cualitativa los llamaremos el contenido material del sentido verbal, mientras que a aquel momento en que la palabra "se refiere" a éste y no a otro objeto o, en otros casos, a éste y no a otro tipo de objeto, lo llamaremos el factor intencional direccional.

Notemos desde el principio que el factor intencional direccional de la expresión nominal puede ser heterogéneo. Así, puede ser de resplandor enfocado, como en los ejemplos arriba mencionados, o puede ser de resplandor difuso,[6] en una manera determinada o indeterminada. Este factor es indeterminadamente difuso

[6] "Resplandor enfocado" y "resplandor difuso" corresponden al contraste que el autor hace entre *einstrahlig* y *mehrstrahlig* (n. del t.).

en la palabra "pueblo" y, por otro lado, es determinadamente difuso en la expresión "mis tres hijos", tanto como en la forma dual que todavía se emplea en algunos idiomas.

Pero, por el contrario, el factor direccional puede ser o constante y actual, o variable y potencial. Aquél se ve en las expresiones como "el centro de la tierra", "la capital de Polonia", etc., y también en la expresión "el triángulo" (en el sentido de una idea general), es decir, cuando la expresión designa un objeto real o ideal (una idea) que es numéricamente determinado de manera total. Si tomamos, sin embargo, la palabra "mesa" en el sentido de "una mesa", su factor direccional es potencial y variable. El hecho de que es solamente potencial en este caso, pero que puede ser actualizado o realizado, se puede notar mejor cuando aplicamos la palabra "mesa", por ejemplo, a un determinado objeto individual, y en respuesta a la pregunta "¿qué es eso?" se responde "una mesa", por lo cual no significamos "una mesa" como un miembro de la clase "mesa", sino, más bien, este objeto individual que es aprehendido y nombrado por medio de un "esquema". La palabra "mesa", sin embargo, puede aplicarse a varios objetos individuales, y es precisamente aquí donde se manifiesta la variabilidad del factor direccional. Naturalmente, este factor es potencial y variable solamente cuando la palabra no se aplica a un objeto totalmente determinado; aplicándose llega a ser actualizado y establecido.

El factor direccional intencional aparece en cada sentido verbal nominal, tanto en el sustantivo como en el adjetivo; está ausente, por otro lado, en casi todas las palabras puramente funcionales, tales como "y", "o", "etc.". Su naturaleza —esto es, si es constante o si es variable, etc.— depende del contenido material del sentido verbal nominal. El factor direccional puede ser constante y actual con base en el sentido mismo solamente cuando este contenido determine el objeto intencional con propiedad que —si en algún sentido se aplica al objeto— lo determina total e inequívocamente como individual. Siempre es variable y potencial, sin embargo, si el contenido material del sentido verbal determina el objeto ("mesa")

por medio de un momento ("mesa-idad"[7]) que de hecho pertenece a la naturaleza individual constitutiva del objeto, pero que el mismo no es capaz de constituir. En este caso, el contenido material de por sí no puede inducir, digamos, la actualidad y la constancia del factor direccional, y solamente una determinada utilización de la palabra dada en un caso concreto puede conducir a él. Es de importancia especial para el problema del modo de ser de las unidades de sentido que una utilización puede efectuar un cambio en el sentido global de una palabra, y de hecho lo hace. Más tarde indicaremos otros cambios de esta naturaleza. Los límites de la variabilidad de un factor variable direccional son precisamente lo que en un tiempo se consideraba el "alcance" de un "concepto" y que erróneamente se identificaba con la gama de objetos que se consideraban bajo este "concepto".

Ad 2. El contenido material, un término que empleamos porque determina la constitución cualitativa de un objeto, es asimismo primeramente característico de nombres y no aparece en palabras puramente funcionales. Su operación consiste en ejecutar la función determinativa. Lo puede hacer solamente porque en su esencia es un supuesto intencional. Es parte de la esencia de un supuesto objetivo intencional por el que, como efecto de su ejecución, algo diferente —el "objeto intencional" en sí— es proyectado, y que es, en un sentido figurado, creado. La función del contenido material descansa sobre la "determinación" de este objeto con respecto a su constitución cualitativa. El contenido material, en otras palabras, "atribuye" aspectos materiales determinados al objeto intencional y lo "crea" en relación con el contenido formal del sentido verbal nominal. Se puede decir que en cada contenido material hay un elemento de *sic iubeo*, un "déjalo-ser-así". La manera en que el objeto puramente intencional del sentido verbal nominal es cualitativamente determinado depende *exclusivamente* del contenido material de sentido verbal nominal. Se debe notar

[7] En alemán: *tisch/tischheit* (n. del t.).

lo siguiente: no es necesario para el contenido material del sentido verbal nominal determinar el objeto intencional exclusivamente por los momentos inferiores, ya no diferenciables. Por el contrario, es posible que, junto con los momentos intencionales que lo hacen, aparezcan también aquellos que proveen al objeto con momentos genéricos de un orden superior. También es posible para el objeto ser determinado intencionalmente solamente por momentos genéricos, aun cuando la diferenciación inferior no se da expresamente (o explícitamente) al mismo tiempo. Si, por ejemplo, tomamos la expresión "una cosa coloreada", su contenido material determina el objeto intencional solamente en cuanto al hecho de que tiene que ser "cosa" y ha de ser "coloreada"; cuál sea el color no está de ninguna manera indicado por el sentido. Pero el hecho de que debe tener algún color es inherente al hecho de que la "cosa" ha de ser, precisamente, una cosa "coloreada". Así que, por un lado, tiene que estar presente en el contenido material del sentido verbal un momento que determina el objeto intencional como "coloreado" en general; y, por otro lado, ha de estar presente un momento que lo determina como poseedor de algún color determinado. Los momentos yuxtapuestos del contenido material que mencionamos arriba se difieren esencialmente por el hecho de que, mientras que el primero determina el objeto a través de una constante fija, inequívocadamente determinado, el segundo designa algo peculiarmente indeterminado, que puede ser quitado en la manera proscrita por el momento constante pertinente ("colorado") y transformado en algo determinado solamente por el momento calificativo inferior, fijo, inequívoco, por ejemplo, un "rojo" de un tinte totalmente determinado. Llamaremos a estos momentos del contenido material, cuyo ejemplo constituye el primer momento, los momentos "constantes" del contenido. Los que pertenecen al segundo tipo los llamaremos "variables" del contenido material. Al hacerlo, hacemos referencia particular al hecho de que tal momento no meramente designa algo indeterminado al objeto intencional, sino que también permite (o tiene consigo) la variabilidad de los posibles momentos individuales que pueden eliminar lo indeterminado.

Un problema especial, y que no podemos resolver aquí, es éste: si en cada palabra nominal, junto con las "constantes", tienen que aparecer también las "variables" del contenido material, y si la manera de la aparición de las variables es la misma que la de las constantes. Sea cual sea el caso, es importante el hecho de que las variables pueden aparecer en el contenido material del sentido verbal nominal. Sólo el reconocimiento de su existencia nos permite resolver varios problemas lógicos importantes; por ejemplo, el problema de ordenar los varios "conceptos", como se suelen llamar, según su grado de generalidades. La falta de considerar las "variables" ha conducido, dentro de otros efectos, a una interpretación totalmente falsa del llamado "contenido" de un "concepto". Es decir, cuando se hablaba del "contenido de un concepto", se pensaba solamente en la gama de "constantes" del contenido material de un sentido verbal nominal y con esto se creía haber abarcado el contenido pleno del concepto. Esto conduciría a equivocaciones de gran alcance. En el proceso, el "contenido de un concepto" se solía definir (sin sentido) como "el alcance de los aspectos comunes" de los objetos incluidos en el concepto.

Finalmente, se tiene que acentuar el hecho de que la variabilidad del factor intencional direccional de un nombre está íntimamente conectado con la aparición de las variables en su contenido material. De hecho, el factor direccional siempre es variable si en este contenido está presente alguna variable que pertenece a la determinación de la naturaleza individual constitutiva del objeto, en caso de que, a la vez, la propiedad seleccionadora ("individual") no esté determinada en el contenido material por su operación especial en los nombres compuestos. Siempre es este el caso cuando un objeto intencional es concebido, como si fuera por "esquema", por un momento doblemente dependiente de su naturaleza, con el resultado de que la cualificación de la variabilidad del factor direccional, que ya mencionamos arriba, sea equivalente al que acabamos de indicar. La pregunta de que si el contenido material de un nombre individual, por el contrario, tiene que ser compuesto

puramente de constantes, es una interrogante que tenemos que dejar a un lado por el momento.

Ad 3. Si el sentido verbal nominal, sin embargo, contuviese nada más que el contenido material y el factor intencional direccional, ni juntos podrían proyectar un objeto, y menos un objeto del tipo "cosa individual". Porque es parte de la esencia de cada objeto verdaderamente ideal, o meramente intencional, no sólo tener un cierto conjunto de determinantes de las cualidades de la esencia, sino también manifestar una estructura formal característica. Y esta estructura es diferente de acuerdo a si lo que tratamos sea un objeto ónticamente independiente (por ejemplo, si es "sustancia"), o, en particular, una "cosa", o si sea una cualidad, un estado, etc. En los sentidos verbales nominales, asimismo, los objetos que indicamos o están como poseedores de esta o aquella construcción formal. Así que, junto con el "contenido material", es también necesario admitir un "contenido formal" en estos sentidos. Hasta ahora, casi nunca se ha hecho, y, consecuentemente, los sentidos verbales nominales han sido reducidos a su contenido material; la razón de esto radica en la manera particular por la cual el contenido formal aparece en el sentido verbal nominal pleno. En esto difiere radicalmente del contenido material. Si, por ejemplo, examinamos el sentido verbal "un triángulo equilátero", vemos que su contenido material existe en una serie de momentos intencionales interconectados en una misma unidad de sentido. Estos momentos individuales, que determinan los aspectos individuales del objeto, todavía pueden discernirse en el sentido como elementos individuales y discretos. En general, esto no puede afirmarse en cuanto a los momentos del contenido formal. La estructura formal de un objeto (por ejemplo, de un triángulo, de una mesa), por lo general, no se intenciona de la misma manera explícita en el sentido verbal nominal como se intencionan los determinantes materiales. Sin embargo, los momentos de una estructura formal llegan a "co-presentarse", y esto de un modo funcional. Se puede decir que el sentido formal nominal cumple con una

función "formativa" con respecto al objeto —que es cualitativamente determinado por el contenido material, aunque éste en sí no lo hace en objeto— por tratar con lo que es determinado por el contenido material como una entidad estructural, formalmente determinada, es decir, como una "cosa", una "propiedad de algo", un "proceso", un "estado", etc. Eso de tratar algo como una "cosa" (o como una "propiedad de algo") es lo que, en los casos normales, constituye el "contenido formal" del sentido verbal nominal. Es, de hecho, posible para el contenido formal, que normalmente está presente sólo de manera funcional, hacerse explícito, a fin de que el aspecto correspondiente de la estructura formal de un objeto dado llegue a presentarse en la misma manera como los determinantes materiales mismos. (Eso es el caso en el sentido verbal nominal compuesto "lo rojo que determina la cosa que es una mesa".) Pero esta es una manera anómala de la aparición del contenido del sentido verbal nominal. Sin embargo, la posibilidad de tal "explicación" prueba mejor que el contenido formal está, de hecho, presente en los sentidos verbales nominales.

Ad 4 y 5. Finalmente, siempre aparece en el sentido verbal nominal un momento de caracterización existencial de una manera funcional y, a veces, explícita. Por ejemplo, en el sentido de la expresión "la capital de Polonia", la ciudad a que se refiere se propone no simplemente como "una ciudad", etc., sino que también, según su modo de ser, es real. De la misma manera, el objeto del sentido "el triángulo equilatero" —en el sentido matemático— se concibe como algo que existe idealmente. Este momento de caracterización existencial, sin embargo, no debe confundirse con el momento de posición existencial. Así que el nombre "Hamlet", por ejemplo (en el sentido del carácter del drama shakespeareano), se refiere a un objeto que nunca "realmente" existió y que nunca existirá, pero es un objeto que, si existiera, pertenecería al grupo de objetos a los que el modo existencial de "realidad" se aplicaría. Hay, entonces, un momento de caracterización existencial, en el pleno sentido de este término; sin embargo, falta una posición

existencialmente real. La expresión "la capital de Polonia", por otro lado, puede emplearse de tal manera que la posición existencial real también aparezca en el sentido, junto con el momento de caracterización existencial. Su objeto llegará a proponerse no solamente como algo real según su modo óntico, sino también como algo que realmente existe de hecho. Pero la expresión "Hamlet" se puede emplear en una manera en que, junto con el momento de caracterización existencial, se incluya el momento de una particular posición existencial, y ello lo coloca, entonces, no en una realidad existencial de espacio y tiempo, sino en una realidad ficcional creada por los contenidos de sentido del drama de Shakespeare. Operan aquí cuestiones particularmente difíciles, y las tenemos que analizar eventualmente. Por ahora, nuestra preocupación es la de distinguir los dos momentos existenciales —el momento de caracterización existencial y el momento de posición existencial— para acentuar el hecho de que ya están presentes en las expresiones nominales simples, y no solamente en las oraciones o en los juicios.

Los momentos o grupos de momentos que he distinguido en los sentidos verbales nominales son, de distintas maneras, funcionalmente dependientes el uno del otro, ya que una diferencia en el contenido material, por ejemplo, produce un cambio correspondiente en contenido formal. Determinadas leyes *a priori* rigen aquí, pero no las podemos investigar más determinadamente en este punto de nuestro estudio.

Como lo vamos a mostrar, la diferenciación entre los distintos momentos contenidos en el sentido verbal nominal no basta para caracterizarlo como un sentido nominal. Esta diferenciación, sin embargo, es indispensable para contrastar esta caracterización con otros tipos de unidades de sentido.

b. La diferencia entre nombres y palabras funcionales

Para poder enfocar acertadamente la esencia de las expresiones nominales, las contrastaremos por el momento con las llamadas palabras funcionales.

A primera vista, parece fácil hacer una distinción entre estos dos tipos de palabras, ya que, primero, las expresiones nominales se distinguen por la presencia de un factor direccional y un contenido material en su sentido, ambos ausentes en las palabras funcionales. Y, segundo, estas últimas ejecutan varias funciones, mientras que las expresiones no pueden ejecutar función alguna.

No obstante, la distinción no se hace tan fácil. En primer lugar, dentro de las palabras puramente funcionales existen aquellas cuya función consiste primordialmente en poseer un factor intencional direccional en su sentido. Estas son las palabras "indicadores", palabras direccionales, definidas por Pfänder, que aparecen bajo varias modificaciones, tales como "este", "aquel", "aquí", etc.[8] Si este factor es variable o constante, y cuál es la dirección que indica, depende totalmente de los otros —o sea, los nominales— sentidos verbales con que aparece. Por otro lado, tampoco es totalmente verdadero el que las palabras funcionales no poseen contenido material ninguno, o por lo menos, ninguna analogía de él. De hecho, todas estas palabras, que Pfänder correctamente observó, tanto como las que establecen una relación de hechos entre objetos, poseen un contenido material. Si, por ejemplo, tomamos la palabra "lindante",[9] su sentido, por sí mismo, no indica ningún objeto con respecto a sus propiedades calificativas; el sentido no adscribe ningún atributo a la palabra, debido a que no "proyecta" ningún objeto. Sin embargo, tan pronto como un objeto es "proyectado" por un sentido verbal que está ligado con una palabra funcional dada, como en la expresión "la silla lindante a [al lado de] la mesa", la palabra "lindante" (o la expresión "al lado de") caracteriza el objeto del nombre correspondiente con respecto a su posición en el espacio en relación con otro objeto. Así que por lo menos una analogía del contenido material del sentido verbal nominal está pre-

[8] En la linguística actual este tipo de palabra se identifica como los deíticos (n. del t.).

[9] "A lado de"; *beben*, en alemán (n. del t.).

sente aquí. Finalmente, tampoco es cierto que los sentidos verbales nominales no puedan ejecutar funciones con respecto a sus objetos. El contenido está normalmente presente en ellos de una manera funcional; sin embargo, las funciones verdaderas del sentido verbal nominal se hacen patentes solamente cuando el sentido verbal nominal aparece como una parte de un sentido nominal compuesto. Tomemos como ejemplo la expresión "una esfera lisa y roja" y observemos los cambios que concurren en los sentidos verbales "lisa" y "roja", tomados aisladamente por el momento, mientras que se cambien en componentes de una expresión compuesta. Aisladamente, cada una de estas palabras, junto con sus propios contenidos, material y formal, tiene su propio factor direccional que indica un objeto propio a él. Cuando llegan a ser componentes de una expresión compuesta, ejecutan funciones enteramente determinadas con respecto a su objeto. Sobre todo, su factor direccional llega a ser característicamente establecido y actualizado —absoluta o relativamente; de hecho, indica el mismo objeto que la palabra "esfera"—. Si el factor direccional de esta última palabra ya está establecido, el factor direccional de la palabra "roja" (o "lisa") también queda establecido y con eso logra su plena actualización. Sin embargo, si el factor del sustantivo es todavía indeterminado (o variable), el resultado es una "convergencia" de los factores direccionales. Esta convergencia depende de dos distintas circunstancias. En primer lugar, ocurre una modificación de los límites de variabilidad de los factores de todas las palabras que aparecen en una expresión dada, en que los límites de variabilidad, que desde el principio son diferentes, se hacen mutuamente más estrechos, y el resultado de un límite de variabilidad para el factor direccional de toda expresión compuesta. En segundo lugar, este acomodo mutuo de los límites individuales de variabilidad es posible solamente porque los factores en juego *se funden* en uno, a fin de que la expresión entera indique solamente un solo objeto, siempre y cuando el factor direccional sea de "resplandor enfocado" y establecido. Pero esta fusión de varios factores direccionales en uno mismo constituye solamente la manifes-

tación externa de una unificación mucho más profunda, por así decirlo, de tres formaciones de sentido en una sola unidad de sentido, una unificación que, por su parte, tiene su base en las funciones particulares que ejecutan los adjetivos que aparecen como epítetos. Si, por ejemplo, la palabra "rojo" se toma en pleno aislamiento, proyecta, por medio de sus contenidos materiales y formales, un *objeto* que es cualitativamente determinado solamente por la propiedad de "lo rojo", pero se queda indeterminado con respecto a su naturaleza, es decir, con respecto a *lo que* es. El sentido de la palabra "rojo", totalmente desarrollado pero indubitablemente modificado, puede expresarse mejor por la expresión "algo rojo" o "una cosa roja". En este caso su sentido es dependiente, pues requiere un complemento que determinaría el portador de este objeto con respecto a lo que es. Sin embargo, tan pronto se liga con el sustantivo "esfera", no tiene objeto intencional propio; y no lo tiene precisamente porque ejecuta una función plenamente determinada con respecto a su propio objeto: como adjetivo, atado a un sustantivo y determinado, de acuerdo con su naturaleza, como una "esfera". De esta manera, la función del epíteto depende de (1) la identificación de su objeto intencional con el del sustantivo y, como resultado de esto, (2) de una más acertada cualificación de este último por medio del momento de "lo rojo", a fin de que sufra la apropiada modificación y ahora lleve, como corolario de la expresión "una esfera roja y lisa", estos determinantes cualitativos que, en una aparición aislada de esos adjetivos, eran los determinantes cualitativos de sus objetos intencionales.

Nuestro ejemplo, entonces, muestra que el sentido verbal nominal puede ejecutar funciones determinantes con respecto a las objetividades que pertenecen a él. Consecuentemente, la distinción entre los sentidos verbales nominales y los funcionales no se hace desde el ángulo de la ejecución o la no ejecución de esas funciones, y, por eso, la esencia de los sentidos verbales nominales queda en plena clarificación. De hecho, nos llega a la mente el pensamiento de que la distinción entre los dos tipos de sentidos se puede hacer con base en la diferencia entre las funciones que cumplen. Así que la

gran variedad de funciones que se considerarán y la complejidad concomitante de sus tipos e interrelaciones podrán proporcionar grandes dificultades para la solución de nuestro problema. Parece que va mucho más al grano ver que esta distinción está condicionada sobre todo por la cualidad particular del contenido formal del sentido verbal nominal. En efecto, mientras que los sentidos verbales nominales determinan (proyectan), con la cooperación esencial del contenido formal, *primordialmente* un *objeto* intencional, y cumplen con varias funciones sobre el ya constituido objeto, las palabras "funcionales" no pueden, de por sí, proyectar intencionalmente ningún objeto. Cumplen solamente con varias funciones determinantes, formales y materiales, con respecto a las objetividades proyectadas por los otros sentidos, de hecho, casi siempre los sentidos verbales nominales. Así es que parece que el contenido formal (formante de objetos) de las expresiones es precisamente lo que los convierte en nominales, y pueden, entonces, justamente ser caracterizados, de acuerdo con Pfänder, como objetos conceptuales". A la vez, sin embargo, nuevas dificultades emergen cuando se observa que (1) las expresiones nominales pueden diferir entre ellas mismas en su contenido formal (pueden aparecer en ellas contenidos formales que proyectan la estructura formal de la cosa, la propiedad, el estado, el proceso, la actividad, la relación, etc.) y (2) por lo menos algunos de estos contenidos formales puedan aparecer en los sentidos verbales que son radicalmente diferentes de las expresiones nominales, es decir, en las expresiones puramente *verbales*. Con referencia al primero, es provechoso contrastar las expresiones nominales con las verbales, y esto también será de utilidad para prepararnos para aprehender la esencia de la oración.

Como un punto adicional en cuanto a la diferencia entre el sentido verbal nominal y una palabra funcional, se puede indicar el hecho de que dentro del sentido de un nombre se hallan muchos elementos heterogéneos que han de distinguirse, aunque tal pluralidad falta en el sentido de palabras funcionales, pues cada una de ellas cumple con una sola función. También aquí queda dudoso si esto se puede afirmar en el sentido gene-

ral, especialmente con vistas al hecho de que existen algunas palabras funcionales que cumplen con varias funciones al mismo tiempo, (como, por ejemplo, la "es" en una oración categórica, donde cumple tanto con la función de aseverar como la de proclamar). Sin embargo, es verdad que siempre es posible en tales casos distinguir entre las funciones individuales y asignar cada una de ellas a otra palabra funcional. Esto no es posible con nombres. Así que, por ejemplo, no es posible crear sentidos nominales que contengan solamente contenido material sin ningún contenido formal, o sin el factor direccional. El sentido pleno de un nombre parece, entonces, constituir una totalidad internamente interconectada, compuesta de elementos heterogéneos, pero apropiados, seleccionados: nada de eso se ve en las palabras funcionales.

c. El sentido del verbo finito

Procedemos ahora a analizar un verbo finito aislado, en cualquier forma determinada, por ejemplo: "escribe", "para" (de parar), "voy", "*amatur*", etc. ¿Estarán presentes en su pleno sentido los mismos elementos heterogéneos que indicamos en los sentidos verbales nominales?

En primer lugar, sin duda podemos hablar del "contenido material" en relación con verbos finitos. Si tomamos dos verbos con la misma "forma gramatical", por ejemplo, "escribe" y "va", entonces, —formalmente— el "contenido material" es aquello en lo que estas dos palabras son diferentes. Ambas palabras tratan de una "actividad", como solemos expresarlo, pero es diferente en cada caso, y materialmente es diferentemente determinada. En contraste con eso, hay algo idéntico en las palabras "va", "fue", "iremos", etc., a pesar de la variabilidad de la "forma gramatical": ellas tratan del mismo tipo de actividad. Digámoslo de otra manera: el contenido material del verbo finito es aquel elemento que, en su sentido pleno, distin-

gue en qué tipo de actividad está involucrado y la manera en que está cualificado. Para el presente, entonces, parece que no haya diferencia entre el contenido material del sentido verbal nominal y el contenido material de un verbo finito. Esto parece fundamentarse en el hecho de que una comparación de palabras: "escribe" y "el escrito", conduce a valernos de un elemento idéntico, es decir, el hecho de que en ambos casos se refiere al mismo tipo de actividad. ¿Será posible que la diferencia entre los dos tipos de palabras esté simplemente en el hecho de que un diferente contenido *formal* aparece en sus sendos sentidos? ¿No será el contenido formal, sin embargo, aquel elemento en el sentido de una palabra que determine la estructura formal de la intención que se tiene en un momento dado? Y la intención que se tiene en las palabras "escribir" y "el escrito", ¿no tiene la misma estructura formal, esto es, la de una actividad? Es cierto que una tiene su intención "substantivamente" y la otra "verba-mente" (para no decir "verbalmente"); pero, en cuanto a que se toque al sentido de las dos palabras ¿no serán totalmente sin relación pertinente las circunstancias de naturaleza puramente "gramatical"? De hecho nadie consideraría que el mero uso de "el escrito" implicaría la cosa simplemente porque la palabra es un "sustantivo". De la misma manera, nadie pensaría que se implicaría una actividad si se dijera "el cielo azulea". A pesar de la "usanza puramente gramatical", lo azul se entiende como una propiedad del cielo; así que un contenido formal que se suele encontrar en los sentidos verbales nominales aparece también en un verbo. ¿No habrá diferencia, entonces, entre el sentido verbal nominal y el sentido de un verbo?

La respuesta a estas preguntas, no obstante, tiene que ser negativa, aunque algunas de las afirmaciones expresadas arriba sean la verdad. Estas afirmaciones surgen de un análisis superficial de los dos tipos de sentido. En primer lugar, se debe notar que el factor intencional direccional está comprendido en el sentido verbal nominal, mientras que tal factor direccional que pudiera referirse a la actividad cualificada por el contenido material del verbo (por ejemplo, "escribe") es totalmente

ausente del verbo finito. Sin embargo, la ausencia o la presencia de tal factor direccional hace todavía más patente la diferencia fundamental entre los dos tipos de sentido. Esta diferencia está inherente en un *tipo de intencionalidad* totalmente diferente en la *manera* en que los correlatos intencionales de sentidos dados son creados intencionalmente. En relación con esto, si contrastamos las palabras "el escrito" y "escribe" (palabras que tienen los mismos contenidos material y formal), la diferencia se hace obvia de inmediato. En el primer caso, una actividad determinada (o, en el caso de otras expresiones nominales, de "cosa", una "propiedad", un "estado", etc.) se proyecta como algo *terminado* o *cumplido* y *existente en su cumplimiento*, como algo determinado y limitado en esta o aquella manera e *inmediatamente* aprehendido en su totalidad (determinado como una totalidad) y, así, en yuxtaposición y contrastado con el mundo que lo designa (o con el *ego* que emplea la palabra y hace brotar las intenciones contenidas en él). Es sólo en esta confrontación que la actividad (o el objeto respectivo del sentido nominal) llega a ser el blanco inmediato del factor direccional intencional.

Por ende, no son los contenidos dados de los contenidos formales y materiales del sentido verbal sino, más bien, es la manera de la proyección de la creación, del tipo peculiar de la intencionalidad de estos contenidos (que se refleja en los caracteres del correlato que mencionamos arriba) lo que distingue si un sentido es "nominal". Esta manera, este tipo, puede ser caracterizado desde otro punto de vista como una proyección estática, por medio del contenido formal, de un esquema formal "completado" (de cualquier modificación particular), que es de nuevo "llenado estáticamente" con momentos cualificativos al través del contenido material. Naturalmente, cuando hablamos de "llenar" un esquema, la imagen no debe entenderse como implicando la existencia de momentos cualificativos que sean libres de cualquier estructura formal, ni que haya esquemas formales a los que les falta toda determinación cualificativa. Los dos están siempre indivisiblemente ligados. Sin embargo, la metáfora de "llenar estáticamente", de asignar, se

justifica porque caracteriza la manera particular de la intencionalidad nominal. Esta manera nominal de determinación no es la única posible. Otra ocurre precisamente en el caso de las expresiones puramente verbales. La forma nominal de determinación, no obstante, hace posible la existencia del factor direccional intencional directamente indicador —que de aquí en adelante llamaremos el factor "nominal"— y necesariamente lo lleva consigo. El sentido verbal nominal es, de hecho, una unidad orgánicamente construida en la que todos los elementos no solamente se pertenecen racionalmente, y que mutuamente se condicionan, sino también "obran" (si podemos emplear esta palabra) "en un sentido". La actuación en conjunto de todos sus elementos que funcionan de esta manera, es precisamente lo que se puede llamar la "objetivación" de lo que pretende ser la intención (por el sentido del nombre). Sin embargo, la "objetivación" en que probablemente pensaba Pfänder cuando hablaba de "substantificación" no está conectada con la estructura formal de la correspondencia objetividad intencional, ni es contradictoria a esta objetividad proyectada por el contenido formal. En el caso de una actividad, por ejemplo, ésta descansa sobre el hecho de que la actividad se concibe estáticamente, en su "carácter-actividad" como un sujeto de aspectos particulares, como algo existente en su actuación. No está conectado con la estructura formal de la respectiva objetividad, ya que la misma actividad se puede proyectar de otra manera, o sea, por medio de un verbo finito. Y no le es contradictorio debido a que todo (en el grado que sea cosa) es "un sujeto de aspectos", independientemente de si es un acontecimiento, una actividad, un estado, una relación, o, finalmente, una cosa ónticamente independiente y universalmente delimitada. Solamente, no tiene que ser aprehendido en su "existencia subjetiva" (es decir, como un "sujeto de aspectos"). Por medio de su tipo particular de intencionalidad, los sentidos verbales nominales traen el enfoque "este lado" como si fuera sin cambiar nada en la estructura formal particular que es proyectada por un contenido formal dado.

La situación es totalmente diferente en el caso de verbos finitos. El sentido del verbo "escribe", por ejemplo, no conduce a la concepción de algo como un "sujeto de aspectos". Por esta razón no solamente le falta el factor direccional directamente indicador, sino que además el contenido material de este sentido determina cualitativamente la actividad en cuestión de una manera totalmente diferente del caso de un contenido material nominal. Porque, si un "sujeto de aspectos" no se proyecta, o si algo no se postula bajo el aspecto de un "sujeto de aspectos", entonces la cualificación tampoco se efectúa como una cualificación de un "sujeto de aspectos". Sin embargo, una cualificación se lleva a cabo aun en los verbos finitos, y aquí también podemos hablar, con toda justificación, de un "contenido material". La única condición es que la manera de la cualificación tiene que ser muy diferente. La pregunta es ¿cómo?

Como ya hemos dicho, en la expresión nominal "el escrito", se concibe una actividad como algo existente de esta o aquella manera. Con la palabra "escribe", sin embargo, tal no es el caso. Aquí, la actividad es desarrollada dinámicamente, como algo que acontece, algo que ocurre o, mejor todavía, como una ocurrencia, un acontecimiento, una consumación. Se desarrolla, se desdobla en el carácter de puro acontecimiento, se representa sin ser concebido como algo, como un "sujeto de aspectos". Este "desarrollarse como acontecimiento puro" es la función esencial del verbo infinito. Este acontecimiento puro naturalmente es desarrollado como algo determinadamente cualificado, y el hecho de que esto ocurra depende exclusivamente del contenido material del verbo. Pero no es esta cualificación ni, aun menos, son los contenidos del contenido material del verbo (que por lo usual proyecta la estructura formal de un acontecimiento, una actividad) lo que distinguen los verbos finitos del sentido verbal nominal, porque tanto la cualificación como los contenidos pueden aparecer en el sentido nominal. Es, más bien, la manera singular de su desarrollo lo que distingue los contenidos materiales y formales de los verbos finitos de los sentidos verbales nominales, e impide la existencia del factor

nominal intencional direccional. Solamente esta manera particular de desarrollarse (o desdoblarse) en "acontecimiento puro" nos capacita para entender que los verbos finitos pueden aparecer en varias "formas temporales" y pueden en cierto punto desarrollar la actividad a que se refieren como ocurriendo "ahora" (o, para ser más preciso, como un "actual suceso" material y determinadamente cualificado) y en otro punto como algo determinadamente cualificado que aconteció en el pasado. Este tipo de desarrollo temporal sin más caracterización es imposible en el caso de los sentidos verbales nominales. Podemos, por supuesto, hablar de un "suceso anterior", o de un "estado actualmente existente", o de una cosa que existe ahora, pero esto es posible solamente porque un momento especial aparece en el contenido material de un sentido nominal compuesto, por el cual la objetividad que es proyectada siempre como atemporal por los demás elementos del contenido material y formal, primeramente puede ser determinado de una manera expresamente nominal. Sin embargo, tal elemento no aparece ni en el contenido formal ni en el material del sentido verbal y, a pesar de esto, el elemento temporal es introducido *eo ipso* por el modo particular de la intencionalidad que en general es característico de los verbos finitos. Esta manera temporal de representación, que siempre y originalmente es orientada al acontecimiento, caracteriza, en otras palabras, la función peculiar del verbo finito, es una función que distingue la manera de aparecer y de actuar de los contenidos verbales, formal y material, de las otras unidades de sentido.

La diferencia entre los sentidos verbales nominales y los verbales se hará más clara aún si se observa que cada verbo finito, tomado aisladamente, tiene un sentido que requiere ser completado ("dependiente", en el sentido de Husserl) mientras, por lo menos, puede haber sentidos nominales independientes. Este hecho en sí ya indica que los verbos finitos se distinguen por una afiliación peculiar a las unidades superiores de sentido (por ejemplo, las oraciones gramaticales), y que si se las toma aisladamente resulta una abstracción particular. El "reque-

rimiento de ser completado" de los verbos finitos aislados se muestra en un elemento peculiar de estos verbos, un elemento como análogo al factor intencional direccional nominal. Volvamos nuestra atención ahora a esto.

Un verbo llega a ser un verbo finito porque, dentro de otras razones, como dicen los gramáticos, tiene "persona" y "número". Aquí encontramos dos formas posibles: o la forma simple, como en latín y castellano, "*amat*" ("ama"), "*legimus*", ("leemos"), o la compuesta, como en inglés y alemán, "*he writes*", "*er schreibt*", "*we go*", "*wir gehen*", etc. En relación con esto, tenemos que observar que, en primer lugar, tanto "amo" como "*I think*" (o "*he writes*", "escribe") se pueden emplear y ser entendidos de dos maneras totalmente diferentes: (1) como una oración, y (2) como un verbo finito aislado. Trataremos el primer caso más tarde (en el §19). Aquí tenemos que acentuar el hecho de que es posible tomar las expresiones "amo" y "*he writes*" no como oración sino como verbos finitos aislados, como, por ejemplo, cuando quiero aclarar la diferencia de sentido entre las formas latinas "*amaban*" y "*amaren*", o cuando estoy enseñando a alguien el uso de la tercera persona singular en inglés y digo "*he thinks*". En este caso, la palabra "*he*" no es el sujeto, ni "*thinks*" es el predicado de una oración. Cuando empleamos los pronombres (como en "yo, él o ella amaba"), los pronombres solamente hacen explícito un elemento determinado del sentido del verbo finito, un elemento que es necesariamente implícito en el sentido pleno del verbo y que en otras lenguas puede permanecer en el estado implícito. Este elemento no debe identificarse con el sujeto de la oración. Si no existiera ninguna diferencia entre "pienso" como una oración y "pienso" como un verbo aislado (o entre los "yo" implícitos en los dos casos), no podríamos explicar, por ejemplo, por qué es posible decir en Latín "*C. J. Caesar exercitum contra hostem missit*" sin implicar un doble sujeto. Asimismo, no se podría explicar por qué, si el sujeto de la oración ya está contenido en la palabra "*vicit*", se dice "*Exercitus Romanus hostem vicit*" en vez de decir "*hostem vicit*". Si no me equivoco, la forma latina "*venit*", tomada aisladamente, se

adecúa mejor al sentido que el castellano "él viene", porque esta última lo hace demasiado explícito al explicar un elemento determinado del sentido verbal y, por usar una palabra particular, le da la apariencia de una oración, un "concepto-sujeto" (para emplear el término de Pfänder) que es ajeno al sentido de este elemento significativo o que representa un cumplimiento no autorizado de él. De hecho, el pleno sentido de un verbo finito estimula la formación del lenguaje para explicitar los elementos comprendidos en él —lo que en muchos idiomas se expresa solamente por la "forma gramatical" de "persona" o por una palabra especial— por una palabra que tiene una función indicadora. La razón para esto es que aquel elemento que busca explicación es un factor inmanente en cada verbo finito, un factor que indica lo que pertenece a él o, diciéndolo con más precisión, lo que está escondido tras de él. Aquí la actividad desarrollada por los contenidos formal y material del verbo se considera, desde el principio, como una que puede ser ejecutada por *cualquier* sujeto de la actividad. El verbo "*amat*" nos informa, en efecto, que ha de ocurrir. Esto no quiere decir, sin embargo, que esta "búsqueda" de un sujeto siempre logra su meta —que, en otras palabras, existe un portador que lo hace, y que la actividad dada brota de él y que es una actividad, efectuada y sostenida por él—. Esto ocurre solamente en una oración. En el verbo finito aislado, por otro lado, no solamente no es determinado más específicamente el sujeto (siempre es algún "él" o "ella"), sino que su existencia no se concibe tampoco. El verbo finito meramente requiere un sujeto; en la oración el portador de la actividad se indica como requerido. Al mismo tiempo, la actividad que se desarrolla se representa como siendo efectuada "puramente como un acontecimiento", pero no como "realmente" efectuada por el portador de la actividad. La dependencia de cada verbo finito se ve en la existencia del factor buscador, "retro-indicado", que podemos llamar el factor verbal direccional. En el verbo aislado, no obstante, este factor siempre es variable y potencial, deja indeterminado el ejecutor de esta actividad y no "lo asegura". El sujeto de la actividad es determinado solamente en cuanto a

número por una forma sencilla del verbo finito —o como un sujeto singular o como una pluralidad, a su vez, puede permanecer indeterminada, como en "el plural", o más determinada, como, en el caso de algunos idiomas, en el dual—. En relación con esto, el factor verbal direccional "retro-indicador" también es diferenciado. Difiere del factor direccional nominal porque (1) en el caso del verbo aislado, nunca puede llegar a ser un factor direccional constante real que asegure un objeto activo (que es posible en el caso de los sentidos verbales nominales aislados), y (2) no se dirige a la actividad desarrollada por los contenidos verbales y materiales del verbo, sino, por lo contrario, "retro-indica" algo totalmente diferente del mismo.

Confiamos en que con esto hemos presentado y substanciado la diferencia entre los sentidos verbales nominales y los sentidos verbales del verbo finito.

§16. Los "repertorios" actuales y potenciales del sentido verbal

Iniciamos este inciso observando que la misma palabra, aun con idéntico sentido, puede emplearse en distintas situaciones y de otras maneras, con el resultado de que, a pesar de lo idéntico del sentido, un cambio preciso puede distinguirse en ella. Por ejemplo, decimos: (1) La palabra "cuadrado" significa (es decir, en nuestra terminología, tiene el siguiente contenido material) "un paralelogramo equilátero". Sin embargo, también podemos decir (2) "un paralelogramo rectangular equilátero con lados de cualquier longitud" o (3) "un paralelogramo rectangular equilátero con dos pares de lados paralelos de cualquier longitud". Es precisamente por tales expresiones que proporcionamos "sentido" a la palabra. Todos, sin duda, estaríamos de acuerdo en que la palabra "cuadrado" tiene estas acepciones. La pregunta es, sin embargo, ¿cuál de las tres? ¿Las tres? O, quizá, ¿ninguna de ellas? Y ¿tendrá "sentido" nuestro discurso sobre el sentido? ¿Qué sentido tendrá? Porque, al fin y al cabo, la pala-

bra "cuadrado" tiene su propio sentido, y cada una de las distintas palabras que en conjunto deben explicar el sentido de "cuadrado" tiene su propio sentido. Así que tratamos no con un solo sentido, sino con una multiplicidad de sentidos, todos los cuales, sin embargo, son iguales en el sentido de que todavía tienen que ser hechos explícitos. Que no son iguales en todos sentidos surge del hecho de que, por lo menos, el sentido de "cuadrado" es diferente de los sentidos de las expresiones de (1) a (3) en que estas últimas forman unidades compuestas de sentido (o unidades de sentido compuestas), mientras que esto no se puede decir del sentido de "cuadrado". ¿A qué se refiere entonces, la "mismidad" de estos sentidos, y qué significa? Finalmente, ¿realmente nos referimos a los sentidos compuestos de las expresiones de arriba cuando empleamos la palabra "cuadrado", tal como cuando dijéramos, por ejemplo, "el cuadrado tiene dos diagonales iguales"?

Se puede hacer un intento para resolver el problema observando que hay dos diferentes sentidos en juego, pero que son "equivalentes", debido a que se refieren a un mismo objeto. Sin embargo, esta no es la solución. Es cierto que los dos sentidos se refieren al mismo objeto, en cuanto tienen el mismo factor intencional, direccional, orientándose idénticamente. Pero ambas expresiones, (1) el "cuadrado" y (2) "paralelogramos con dos diagonales, iguales y perpendiculares", se refieren a un objeto que es idénticamente lo mismo —si por objeto se entiende *objectum materiale*— y, a pesar de esto, tiene sentidos diferentes, en un sentido diferente de lo que se puede afirmar de los sentidos mencionados arriba. La referencia al "uno y mismo" objeto "material" no basta para dar una "equivalencia" de sentidos.

Asimismo, un posible recurso que apela a los "objetos formales" de los sentidos en juego tampoco se presta para solucionar el problema: recurriendo al correspondiente objeto material podemos mostrar indirectamente que el objeto formal es ciertamente idéntico en la expresión "cuadrado" y en las expresiones (1), (2) y (3), en el sentido de que el factor direccional de estos sentidos es idénticamente orientado. Pero,

si por "objeto formal" del sentido se entiende lo que exclusivamente posee aquellas propiedades cualificativas que le son explícitamente asignadas a él en el contenido material del sentido, entonces los objetos formales del sentido en juego son diferentes exactamente en el mismo grado en que los sentidos mismos son diferentes. Mientras que el objeto formal de la palabra "cuadrado" es algo constituido por su "cuadratura", como un elemento cualificativo de su naturaleza, el "paralelogramo rectangular equilátero" es constituido por un "*morphe* inmediato" totalmente diferente (precisamente por su "paralelogramidad") y, además, se distingue por dos aspectos: su "rectangularidad" y su "equilateralidad". Es verdad que, si algo es constituido por "cuadratura", entonces, en sí, debido a las diferencias *a priori* entre las esencias correspondientes, también tiene que ser un paralelogramo y ser distinguido por los dos aspectos mencionados. Pero esta es una circunstancia ontológica que existe independientemente de la manera de determinación, puramente orientada por el sentido del objeto intencional proyectado por el sentido. El objeto formal del primer sentido, por otro lado, se concibe diferentemente (tanto con respecto a su propiedad cualitativa como con respecto a su estructura formal) de aquél del segundo sentido, y en este respecto los dos objetos formales difieren entre sí. Por esta razón, la supuesta "igualdad" (o "mismidad") de los sentidos en juego no puede reducirse a la igualdad de sus objetos formales.

Se pudiera decir, tal vez, que el sentido de la palabra "cuadrado" contiene implícitamente "la misma cosa" que se hace explícita en la segunda expresión. Se pudiera estar de acuerdo con esto, sin embargo, solamente si se supiera de antemano lo que significan "implícito" y "explícito" en este caso, y si se pudiera estar seguro de que de hecho se puede "transferir" el primer sentido al segundo por medio de "hacerlo explícito", cuando el segundo sentido todavía no está determinado. A mi manera de ver, el asunto es uno: por un lado, de dos diferentes sentidos que pertenecen al mismo concepto ideal del mismo objeto y, por otro lado, de dos modos diferentes por los

cuales los elementos del mismo sentido pueden aparecer. Porque es parte del concepto de un cuadrado que sea constituido por "cuadratura" como el momento cualitativo de su naturaleza constitutiva y que *eo ipso* contenga en su naturaleza el elemento doblemente dependiente de "paralelogramidad" y, a la vez, esté provisto de "equilateralidad". Asimismo, la esencia de "cuadratura" es una esencia derivada y es equivalente al conjunto de esencias determinadamente ordenadas: "paralelogramidad", "rectangularidad" y "equilateralidad". En efecto, el sentido de la palabra "cuadrado" contiene en su contenido material solamente una parte de lo que está contenido en el concepto de un cuadrado o en la idea de "el cuadrado"; en contraste, el sentido de la expresión "paralelogramo rectangular equilátero" contiene efectivamente otra parte, diferente, del contenido del mismo concepto; una que, además, permite que el objeto del concepto sea constituido por un conjunto de esencias que es equivalente a "cuadratura". Y más, ambos sentidos contienen, aunque ahora de una manera potencial, totalmente diferente, algo que está contenido también en el concepto ideal de un cuadrado, a saber, que los lados del cuadrado pueden ser de "cualquier longitud". Esto aparece efectivamente sólo en los sentidos compuestos (2) y (3). O, por decirlo de otro modo: cada sentido verbal en una expresión nominal *no-compuesta*, que en su contenido formal tiene la intención de algo en su estructura *objetiva*, es una *actualización* de una *parte* del sentido ideal, que está contenido en el concepto del objeto correspondiente, dando por sentado, desde luego, que tal concepto exista. Sobre todo, esta actualización crea los contenidos materiales y formales del sentido para el mismo objeto. Aquel aspecto del sentido ideal del concepto que se actualiza en cada caso crea el repertorio actual existente del sentido. Por otro lado, lo que todavía está contenido en un concepto dado, y resulta directamente del repertorio actualizado, constituye el repertorio de un sentido dado, es decir, lo que se puede actualizar sin que el estado actual existente del sentido se modifique en lo más mínimo. Por medio de convertir el "repertorio potencial" del sentido verbal nomi-

nal en repertorio actual, el sentido pleno de la palabra queda, de hecho, modificado, pero esta modificación se basa solamente en un enriquecimiento de su contenido material. Una modificación de su contenido formal puede acompañarla.

Si esta conversión del repertorio potencial en actual ocurre de tal manera que cada uno de estos elementos recientemente actualizados del contenido material encuentran su propia expresión, es decir, es "vestido" con una palabra correspondiente, o un conjunto de palabras, entonces el repertorio recientemente actualizado aparece explícitamente en el sentido de una expresión dada. Si no, lo que tenemos es una expresión nominal compuesta. El cambio del repertorio potencial en repertorio actual también se puede llevar a cabo de tal manera que el sentido que todavía contiene el repertorio potencial y el sentido que ya lo contiene (o parte de él) en forma actual, estén ambos ligados al mismo sonido verbal (o al mismo conjunto de sonidos verbales). En este caso, la recién actualizada parte del repertorio actual no encuentra una expresión particular propia. Este repertorio está contenido "implícitamente" en el correspondiente sentido verbal. Al grado de que el sentido verbal nominal no se refiere a las primeras esencias simples, pues contiene tanto el repertorio potencial como el actual. Por otro lado, cada palabra nominal individual o cada expresión nominal compuesta puede tener un sentido que aparece en la forma explícita o en la forma implícita.

Parece indudable que puede haber una aparición "implícita" de los elementos potenciales del sentido verbal nominal. En cuanto a que no tomamos en cuenta las posibles referencias a experiencias que posiblemente haría un lector inteligente, sino que nos limitamos a los contenidos del texto, surge la dificultad de cómo uno puede convencerse a sí mismo, sólo con base en el texto, de que este texto y, en particular, los sentidos verbales nominales que en él entran, contengan un repertorio potencial implícito. No hay indicios de esto en el sonido verbal simple. En el lenguaje vivo, y en especial en la declamación, los elementos potenciales de sentido no-explicitados, pueden hacerse conocidos por medio de la ento-

nación. Sin embargo, no hay nada de eso en el caso de la lectura en silencio. El texto puramente literario, en el que no se puede confiar en los resultados cognoscitivos, parece presentar una dificultad distinta.

Hay dos recursos que nos pueden ser de utilidad en esta situación. Primero, se puede recurrir al sistema de significados en un idioma dado. En este sistema las palabras individuales, y en especial los nombres, están dotados con su pleno sentido como el resultado de las varias conexiones con que una palabra dada se relaciona con otras palabras seleccionadas. Lo más usual, sin embargo, es que sólo una fracción de ese "pleno sentido" se actualiza; lo demás queda potencial e implícito. Pero siempre es posible intentar una explicación correspondiente o, por lo menos, considerarlo como una posibilidad. Segundo, en una obra literaria dada las palabras individuales frecuentemente aparecen en otro contexto, lo que a su vez sugiere cuáles de los elementos potenciales del sentido son, o deben ser, implícitamente intencionados con estas palabras. Estas dos circunstancias nos permiten hacer una distinción entre los elementos potenciales de los sonidos verbales, esto es, entre los elementos "potenciales" del sentido cuya potencialidad consiste en una mera posibilidad, y aquellos elementos "potenciales" del sentido que no son todavía actualizados pero que se acercan a su actualización en el hecho de que se sugieren. Si llamamos a la primera una actualización "vacía" y a la segunda una actualización "preñada", se puede decir que por más grande que sea el conocimiento del vocabulario y las posibles asociaciones de las palabras de una lengua dada, y por más activo que sea el apoyo del contexto en que el sentido verbal aparece en una obra dada, más extensos serán los "repertorios" de los elementos "preñados" del sentido verbal. De cuáles propiedades de la actividad contextual depende ese repertorio es un problema más extenso que no podemos tratar ahora. No hay duda, sin embargo, de que en este respecto las obras literarias individuales muestran grandes diferencias. Es claro que no se pueden comprender los repertorios potenciales y, en particular, los "preñados", del sentido verbal si éste

está aislado en su contexto. La referencia a esas potencialidades también nos proporciona el medio de transición de la observación de las palabras individuales hacia la investigación de las unidades interconectadas de un orden superior.

Logramos la comprensión de un objeto, y en conexión con ella también una comprensión de su concepto ideal, en un conjunto de operaciones temporalmente extendido. De acuerdo con el progreso de la comprensión, comprendemos más del contenido del concepto ideal de una objetividad dada. Y junto con esto hay también un cambio en el sentido verbal nominal acompañante. Su repertorio actual, que al principio era comparativamente exiguo, gradualmente se enriquece, de acuerdo con la progresiva actualización de los repertorios potenciales. Si en el proceso se va del sentido verbal sencillo hacia los sentidos verbales progresivamente más interconectados, entonces, en lugar de los originales repertorios exiguos, una existencia actual del mismo sentido, ahora mucho más rica, asume una forma explícita. Si, por el contrario, el mismo sonido verbal se emplea consecuentemente, el sentido que le pertenece será más rico, pero siempre permanecerá en la forma implícita. Es más fácil comprender el cambio en el sentido de una misma palabra en términos de, por ejemplo, la lectura de una obra científica. Sin embargo, también se puede trazarlo fácilmente en la historia de la ciencia. En la obra de arte poética también se pueden descubrir nuevas fases durante el decurso de la obra, donde se efectúan cambios con respecto a los repertorios actuales y potenciales de los sentidos verbales individuales. Parece, por lo menos en muchas obras, que los repertorios de los elementos potenciales "preñados" crecen considerablemente en el decurso del desarrollo de las nuevas fases o partes de la obra. Sin embargo, en esto estamos ya anticipando nuestra subsecuente investigación sobre la obra de arte literaria.

Varias maneras particulares de transformación pueden presentarse en el curso de las distintas transformaciones de los repertorios potenciales y actuales de los sentidos verbales. Por ejemplo, puede ocurrir que el repertorio actual del sentido sea

la actualización de los elementos de no sólo un concepto, sino de dos o más, que todavía no hemos distinguido. El repertorio potencial de este sentido (del cual estamos casi totalmente inconscientes) puede contener elementos de contenido cuyo conjunto total no tenga ningún concepto ideal correspondiente. Solamente un movimiento de nuestra percepción y la transformación de los repertorios potenciales en repertorios actuales conectados pueden hacernos conscientes del hecho de que lo que tenemos no es un solo sentido, sino dos diferentes conceptos. En este punto ocurre lo que se puede llamar una "separación de conceptos", que en efecto se basa en su disolución en dos o más diferentes sentidos de lo que anteriormente se consideraba un solo sentido. Luego, rechazamos el sentido original, el no-disuelto, como no-objetivo o totalmente contradictorio. Si tal disolución no ocurre, aunque el repertorio recientemente actualizado sea la actualización de diferentes conceptos, entonces se trata de una forma especial de sentidos verbales no-objetivos y contradictorios. Así que puede ocurrir que en el uso de tal palabra solamente una parte del repertorio recientemente actualizado sea verdaderamente intencionada, es decir, la parte que pertenece al concepto A; en algún otro tiempo, otra parte del recién actualizado repertorio es intencionada, es decir, la que pertenece a otro concepto, el B. El repertorio de elementos de contenido que vuelven a ocurrir en ambos casos nos induce a percibir este hecho de tal manera que nos quedamos convencidos de que se trata de un solo sentido, que será el mismo en cada caso. Tratemos entonces con palabras que tienen un doble sentido o un sentido plural, pero cuya ambigüedad escapa a nuestra atención. Finalmente, si hay un enriquecimiento del repertorio de sentido, inicialmente pobre en contenido, que pertenece a un concepto, entonces, aun después de la terminación del proceso entero (es decir, cuando el proceso de percepción es detenido por un tiempo y nuestros sentidos verbales nominales "se solidifican"), todavía pueden ocurrir cambios en los repertorios de los sentidos verbales, por los cuales la misma palabra puede emplearse en varias circunstancias con un repertorio actual,

más rico o más pobre. En conexión con esto, el grado de "implicidad" del sentido verbal puede variar también.

Queda claro que en estos cambios es el contenido material del sentido lo que primeramente se cuestiona. Sin embargo, lo mismo puede pasar con el contenido formal. Se debe notar también que, mientras que el contenido formal es funcional, lo más usual es que también pertenezca al repertorio potencial del sentido. Solamente una reflexión especial sobre la estructura formal del objeto correspondiente o sobre el uso de la palabra en una oración, causa que el contenido formal se cambie en el repertorio actual del sentido; con el empleo del sentido, las funciones correspondientes se ejecutan simple y conscientemente o se hacen inteligibles de una manera especial. Pero esto nos desviaría demasiado.

§17. Los sentidos verbales como elementos de las oraciones, y sus cambios concomitantes

Cada palabra individual, separada, cuyo lado semántico fue objeto de la investigación anterior, que aparece en la obra literaria, como ya hemos mencionado, aparece no como algo aislado, sino siempre como elemento de una oración, y a veces —y entonces esencialmente cambiando— como una oración entera en sí. El aislamiento que de ella hemos hecho es, sin duda, el resultado de una operación artificial efectuada con propósitos de observación. Sin embargo, hemos hecho esta operación intentando lograrla de tal manera que resaltara la estructura básica de los varios tipos de palabras sin resultar en una deformación esencial en las unidades de sentido. No se puede negar, sin embargo, que cambios significativos ocurren en los sentidos verbales cuando las palabras están aisladas y cuando están re-insertadas en la totalidad de la oración. Así que será nuestra tarea seguir la pista de estos cambios y en particular mostrar cuáles cambios sufre una misma palabra con respecto a su sentido cuando ocupa distintas posiciones en la

oración. Estos cambios surgen del hecho de que la palabra individual no aparece simplemente en la oración (como, por ejemplo, una cosa dentro de una clase de cosas) y meramente enriquece la totalidad de la oración con un elemento de sentido; más bien, cumple al mismo tiempo alguna función en la oración. Debido a que estas funciones son numerosas y variadas, podemos tratar aquí solamente con unas cuantas como ejemplo.

La aparición del sentido verbal en el contexto de una oración exige, sobre todo, un cambio estructural en ambos, tanto en el sentido verbal como en la oración. Vamos a comparar los siguientes ejemplos:

1. Un agregado de palabras: "Cada. Cuerpo. Es. Pesado."
2. Una oración: "Cada cuerpo es pesado."

Notamos de inmediato que mientras en (1) cada palabra forma una unidad "auto-contenida", esta "autonomía" se rompe en (2). Como un elemento de la oración, la palabra individual no deja de ser lo que es; sin embargo, está significativamente cambiada en su estructura. Un sentido verbal llega a estar, en un sentido casi literal, ligado con otro; y lo que es más, se unen entre sí para formar una nueva unidad de sentido, en la cual ellos mismos no desaparecen por completo, sino meramente pierden su rígida y mutua delimitación. Y solamente esta unión permite la constitución de algo que es una "oración". La manera en que esta autonomía de los sentidos verbales individuales está "fraccionada" en la oración es un asunto que no podemos analizar aquí. Un ejemplo del análisis preliminar para esto puede ser la consideración realizada arriba sobre las funciones con que la palabra individual cumple en la expresión nominal compuesta.

Los cambios que los sentidos verbales, sin embargo, y en particular los sentidos nominales, sufren en una oración van más allá de los puramente estructurales. Pongamos en yuxtaposición las siguientes oraciones:

1. C. J. César, el cónsul romano, cruzó el Rubicón.
2. En el estado romano, el cónsul ejercía gran influencia sobre el curso de los asuntos políticos.

3. L. Brutus mató al propio cónsul romano.
4. Cónsul romano.

Ahora vamos a comparar el sentido pleno que la expresión "el cónsul romano" tiene en las tres expresiones con el sentido que la palabra tiene cuando aparece en (4) —o sea, en pleno aislamiento—. En los cuatro casos, el contenido material de su sentido es claramente idéntico. Por otro lado, existen distintas diferencias con respecto a los demás componentes de su pleno sentido. En primer lugar, en relación con el factor intencional direccional, es variable y potencial en (2) y (4), donde los límites de su variabilidad son determinados por el contenido material de la expresión. En (1) y (3), por otro lado, es actual y constante. Pero aun entre los dos últimos casos surge una diferencia con respecto al factor direccional. Mientras que en la oración (1), debido a la función especial de esta expresión, idéntica no solamente a un cónsul romano individuo y específico, sino a alguien quien es, de hecho, C. J. César, con el resultado de que éste es, al fin y al cabo, el punto terminal de su dirección, en la oración (3) se dirige a un objeto específico e individual, pero al mismo tiempo su función parece acabar ahí. Claro está, indudablemente sigue del contenido de esta oración que Brutus pudiera matar solamente a un individual y específico cónsul, pero no es igualmente claro que tenía que ser precisamente César. Solamente si tomamos la oración (3) en conexión con las otras oraciones (o en relación con nuestros conocimientos históricos) sería idéntico el factor intencional direccional de esta oración con el que aparece en la oración (1).

Esta propiedad del factor direccional de la oración (1) hace necesario que las dos expresiones "C. J. César" y "el cónsul romano" se refieran finalmente al uno y mismo objeto, aunque sus respectivos contenidos materiales casi no tienen nada en común. De esta manera construyen una unidad de sentido de orden superior, cuya constitución se basa en la función específicamente lógico-gramatical de la oposición que en esta oración se cumple por la expresión "el cónsul romano". Como resultado, ocurre correlativamente una notable identificación

de los objetos intencionales de ambas expresiones. En los demás casos no hay indicios de esto.

Se puede mostrar que las diferencias significativas aparecen también en el contenido formal de las expresiones en cuestión. Vamos a observar lo siguiente. Si examinamos aisladamente la expresión "el cónsul romano", vemos que su contenido formal contiene aquel elemento que especifica el objeto intencional como un portador independiente, contrastado con las propiedades que se le adhieren (particularmente el hecho de que él es un cónsul romano). En la oración (2) este elemento está modificado. Lo que viene al caso es la existencia de un portador independiente de propiedades, pero la cualidad de ser un portador está entretejida con un elemento especial que necesariamente queda exhibido por la estructura formal del objeto tan pronto como éste se trata como sujeto de una predicación explícita dirigida a él, como es precisamente el caso en la oración (2). El mismo elemento en la oración (4) se modifica de una manera totalmente diferente en la oración (1): el objeto especificado por la palabra "cónsul" sí continúa como portador de propiedades, pero en cierto sentido ya no es un portador independiente. En este caso, la expresión "el cónsul romano" ha perdido su propio objeto independiente. El portador independiente último, que es simultáneamente el sujeto de la predicación, (está especificado por el nombre "C. J. César") es también "el cónsul romano" —en otras palabras, cumple también con el papel especial que más específicamente lo determina como el cónsul romano—. Este papel encuentra en él su base óntica; está ónticamente fundado en él.

Otra y diferente modificación del mismo elemento del contenido formal de la expresión en cuestión se encuentra en la oración (3). Aquí también el objeto correspondiente se percibe como un objeto hacia el cual la acción se dirige. Como resultado, el portador de propiedades se cambia en un portador que lleva las actividades dirigidas hacia él. Esta modificación brota de la función gramatical-lógica del acusativo, una función con que la expresión dada cumple en esta oración, y está directamente conectada con el contenido material y con la

función del predicado "mató". Esta conexión es tan estrecha que la expresión "el cónsul romano" sería esencialmente dependiente si apareciera aisladamente (es decir, no en una oración). Así es que la modificación mencionada arriba, al surgir de la función de la expresión en la oración, tiene un alcance que transforma una expresión independiente nominal en una dependiente, y de esta manera la imprime como una parte de una unidad superior de sentido.

Se debe notar que estas modificaciones del contenido formal son, en el fondo, su enriquecimiento. Brotan de las funciones especiales con que cumplen los sentidos verbales nominales en una oración, y son esenciales para esas funciones. Si se eliminan esas funciones, entonces las modificaciones en cuestión también dejarán de existir. El uso de una palabra aislada para construir la oración introduce en el sentido pleno de esa palabra varias modificaciones y elementos que quedan ajenos a la palabra aislada. Si tratamos con un sentido verbal que forma parte de una oración, tenemos que distinguir claramente entre los elementos de su contenido formal que este sentido verbal retendría aun aisladamente, y los elementos que son producidos por las funciones sintácticas. Esa diferenciación es de una importancia particularmente grande cuando entramos a considerar los correlatos intencionales de los sentidos verbales y analizamos la estructura formal de los objetos puramente intencionales como distinta de la estructura formal de "circunstancias" o "datos", "hechos", etc.

Más tarde veremos que el contenido material de los sentidos verbales nominales también puede sufrir varios cambios (lo que ya hemos indicado arriba) cuando se empleen en la construcción de oraciones. Pero estos cambios normalmente aparecen solamente cuando se trata de un conjunto de oraciones conectadas. Dejaremos esto para un punto más apropiado en nuestro estudio (el §23).

§18. Sentidos verbales, oraciones y complejos de oraciones como productos de operaciones subjetivas

Las investigaciones que llevamos a cabo en los últimos tres parágrafos tenían no solamente el propósito de descubrir los aspectos esenciales de los sentidos verbales y su estructura, sino también el de dirigir nuestra atención hacia una serie de datos que debemos considerar si la idea general del sentido verbal ha de descubrirse y, en particular, si el problema de su modo de ser ha de resolverse.

Para empezar, hay, en las investigaciones modernas sobre las unidades de sentido, dos concepciones radicalmente diferentes: (1) la psicologista, que dominaba entre los lógicos en la última década del siglo XIX, y (2) la "idealista" —si se le puede llamar así—, cuyo representante más distinguido es Edmundo Husserl en sus *Investigaciones lógicas*. Su crítica devastadora del psicologismo lógico parece haber vencido, de una vez y para siempre, la doctrina de que los sentidos verbales ("conceptos" como se suelen llamar) y las oraciones se consideren como estados psíquicos o elementos del correr concreto de la existencia. Y aun con eso, Husserl mismo, cuando en el tomo II de sus *Investigaciones lógicas* se empeñó en analizar el "sentido" por medio de una investigación de la esencia del acto cognoscitivo intencional —esto es, procediendo por el camino de la fenomenología— su sistema culminó en la observación de que los sentidos son una "especie ideal" de un tipo especial. En ese momento pareció que ésta era la única solución posible del problema que evitaría los errores del psicologismo. Sin embargo, tenemos que preguntar si Husserl —por lo menos en la época de sus *Investigaciones lógicas*— no habría ido demasiado lejos. Porque, sin tomar en cuenta cómo la teoría de objetos ideales y de las "esencias" se desarrolló en el pensamiento de Husserl mismo (en sus *Investigaciones lógicas*) y en el de sus discípulos, la identificación de los sentidos verbales con "especies ideales" de un tipo especial (según la explicación del propio Husserl) necesariamente

implicaba su "atemporalidad" y, por ende, su absoluta inmutabilidad. ¿Cómo, entonces, debe entenderse el hecho de que uno y el mismo sentido verbal —tal como esperamos haber mostrado— pueda combinarse en distintas ocasiones con este o aquel sentido para formar una nueva unidad de un orden superior, a fin de que pueda aparecer en varias posiciones en la oración y, por ello, ser sujeto a varias modificaciones en su factor intencional direccional y en su contenido formal, y, además, que pueda adquirir varios modos de actualidad o potencialidad, de lo explícito o de lo implícito? ¿Se puede todavía considerarlo como una "especie ideal" y verlo colocado al mismo nivel con las ideas y las esencias ideales? O, por otro lado, ¿se puede, por las razones citadas arriba, considerar los sentidos verbales como realidades, como componentes de la existencia psíquica o de experiencias concientes? O, ¿se puede, en general, negar la existencia de unidades ideales de sentido, o de conceptos ideales?

Ni la solución psicologista ni la idealista son sostenibles. Esto quedó ampliamente mostrado por las insuperables dificultades que presentamos al principio de esta obra, cuando hablamos del modo de ser de la obra literaria y su "idealidad". Ahora bien, nos preguntamos ¿cómo debe ser la nueva solución positiva?

Sobre todo, se debe notar lo siguiente:

1. En los varios cambios en el sentido verbal pleno que hemos indicado arriba, no hay ninguna cuestión de procesos conscientes, psíquicos o subjetivos, que se llevan a cabo al pensar en una oración o en un sentido verbal. Estos procesos subjetivos de la conciencia, que probablemente ocurran paralelamente con los cambios descritos, no se mencionaban en lo presentado antes. Éstos también pueden ser muy diversos en una y la misma oración. Los contenidos de la conciencia, concretamente experimentados, pueden diferir significativamente tanto con respecto al grado de que el contenido material sea explícito como con respecto a la manera en que el contenido

formal llega a ser comprendido, para no mencionar las múltiples modificaciones posibles en cuanto a su claridad y vaguedad. Hemos hablado, no obstante, exclusivamente de las transformaciones que ocurren en los sentidos mismos cuando ocupan distintas posiciones en una oración o en diferentes oraciones, y que descubrimos en el análisis del contenido del sentido de la oración misma (o de la palabra) aun cuando no sabemos nada de los procesos concretos en la conciencia del autor. A pesar de la diferencia entre los dos tipos de transformaciones —por un lado, la de las unidades de sentido, y por el otro, la de las experiencias concretas conscientes— la posibilidad existente de que, en el caso de la oración, tratamos con algo que, tanto según su modo de ser como los determinantes de su contenido y forma, se asigna al funcionamiento de ciertas operaciones conscientes. Pero aun si se pudiera mostrar esta posibilidad como un hecho, la oración, junto con todas sus partes y elementos, forma una unidad cerrada en sí misma que no puede ser identificada con ninguna unidad concreta de la conciencia o con sus partes reales. Y son exclusivamente los hechos constituyentes que pueden encontrarse en esta unidad los que proporcionarán la materia para solucionar el problema de su "idealidad" o su "cambiabilidad" y, por ende, también el problema de su relación con las conscientes operaciones concretas efectuadas en el decurso del tiempo.

2. Surge la pregunta de cuánto podemos decir, en los casos aludidos, acerca de una transformación del sentido de una y la misma palabra y, en relación con ella, si no sería más correcto mantener la postura de que los sentidos verbales son inmutables y que, por lo contrario, somos nosotros, los "cogitadores", los que al emplear el sentido verbal en la formación de las oraciones nos trasladamos de un sentido a otro. Si fuera este el caso, el argumento contra la concepción idealista del sentido verbal quedaría sin efecto, y todo el asunto (de primera vista) sería mucho más sencillo.

Sin embargo, esta posible solución conduce a dificultades significativas. En primer lugar, se tendría que aceptar una variedad de sentidos mucho más grande de la que existiría con nuestra concepción de transformaciones de sentido. Por ejemplo, en vez de un sentido verbal, la palabra "mesa" tendría que aceptar tantos sentidos, aunque relacionados, que pudiera haber modificaciones de este sentido en las distintas instancias de su aplicación. También, entonces, sería falso aquello de que se pudiera emplear una y la misma palabra en distintas oraciones, en múltiples funciones. Por lo contrario, se tendría que admitir que una y la misma palabra pudiera estar ligada con varios sentidos y por eso ser totalmente ambigua. Esto en sí no sería algo totalmente absurdo. Lo que es peor es que, para ser consecuente, se tendría que hablar de dos sentidos cuando en realidad se trata solamente de la diferencia entre la existencia actual y la potencial de un sentido. De esta manera se llegaría no solamente a una proliferación monstruosa del vocabulario, sino también sería imposible determinar los elementos individuales del sentido si esto se pudiera hacer con la ayuda de otros y diferentes sentidos verbales. Asimismo, una palabra aislada tendría un sentido diferente, un *segundo* sentido, diferente del sentido que tiene cuando aparece en una oración (como un resultado de las diferencias estructurales que hemos indicado arriba). Habría, por ende, por un lado, palabras que, según su propia esencia, podrían aparecer solamente en una oración dada y que no podrían ser arrancadas de su contexto y, por otro lado, palabras que nunca podrían ser elementos de una oración. En relación con esto, se tendría que aceptar una interminable multiplicidad de oraciones que estarían "completas" desde antes y esperarían ser descubiertas. Se mostrará, sin embargo, que la totalidad de contenidos de sentido de la oración sufre varias, y a veces esenciales, modificaciones solamente porque una oración aparece en cierto lugar, en un conjunto de oraciones determinadamente arreglado. Si la misma palabra apareciera en otro lugar o en otro conjunto de oraciones, su contenido de sentido sería totalmente alterado. Como consecuencia de este intento de solución, contra el

que dirigimos estos argumentos, se tendría que hablar, en este caso, de dos diferentes "oraciones ideales en sí". Finalmente, se tendrían que considerar estos conjuntos de oraciones que, debido a su contenido global de sentido y al arreglo de su secuencia, forman un complejo de sentido de un orden superior (un complejo de oraciones) como formaciones completas atemporales e idealmente existentes. Es obvio que de tal complejo de oraciones se puede crear, a discreción, un gran número de otros conjuntos de oraciones, simplemente re-arreglando sus partes. Si fuera correcta esta solución provisional (contra la que desarrollamos nuestros argumentos) se tendría que considerar al escritor no como autor, creador de su obra, sino solamente como un descubridor de complejos de oraciones.

Como consecuencia, no sería absurdo pensar que los sentidos verbales y todas las unidades de sentido de un orden superior sean formaciones ideales e inmutables, y que solamente el sujeto pensante efectúa la "transición", realizada en el tiempo, de una unidad de sentido a otra. Pero no todo lo que no sea absurdo sería *eo ipso* la verdad. Si pudiéramos mostrar que lo que se presenta no son meramente transiciones mentales de sentido a sentido o de oración a oración, sino verdaderas operaciones formadoras de oraciones, tendríamos un argumento concluyente de que las unidades de sentido, tanto de orden superior como de inferior, no son una especie ideal.

3. Sin embargo, si los sentidos verbales y las unidades de sentido de un orden superior no son ni elementos de la experiencia psíquica, ni de la conciencia concreta, ni una especie ideal de un tipo especial, entonces es claro —especialmente porque las unidades de sentido no son objetos físicos— que la distinción entre objetos "reales" e "ideales" no agota todas las posibilidades. Entonces, es necesario aceptar la existencia de otro tipo de objetos. Por otro lado, no es necesario dudar de la existencia de los objetos ideales, pero hay que distinguirlos claramente de las unidades de sentido.

4. No podemos procurar proveer un análisis fenomenológico completo de las operaciones subjetivas que generan las unidades de sentido de órdenes superiores e inferiores. Nos basta indicar los siguientes datos.

Un aspecto esencial de la palabra es que posee un sentido a través del cual o designa intencionalmente a un objeto y lo determina *materialiter* y *formaliter* en esta intención, o cumple con determinadas funciones intencionales con respecto al objeto ya intencionalmente proyectado. Esta designación intencional, que está ligada al sonido verbal, no es —como ya hemos mencionado— una propiedad fónica del sonido verbal mismo; es totalmente heterogénea con respecto a él y, sin embargo, está ligada a él. Es precisamente esta heterogeneidad lo que hace imposible que el sonido verbal esté ligado sobre la base, digámoslo así, de su propio poder (esto es, debido a sus propiedades "*inherentes*") al pensamiento intencional para cumplir con varias funciones intencionales. Si esta "liga" ocurre o, más bien, si el sonido verbal lleva consigo algún sentido, es sólo porque esta función le está impuesta externamente, le está otorgada. Este otorgamiento puede lograrse solamente por medio de un acto subjetivo de la conciencia. De hecho sabemos de actos de conciencia en que otorgamos sentido, o significado, a una palabra. Algo que inicialmente no tenía sentido, algo que en ningún sentido indica algo afuera de sí mismo, llega a emplearse como un sostén externo para algo que le es heterogéneo, como, por ejemplo, cuando intencionadamente designamos a un objeto (en particular uno que no esté presente) y, formando la materia fónica en sonido verbal, hacemos que este último sea el "nombre" de un objeto intencional. La designación intencional contenida en el sentido es, digamos, un reflejo del pensamiento intencional (*Meinen*) contenido en el "acto otorgador de sentido". La intencionalidad de la palabra es la intencionalidad otorgada por el acto correspondiente. Pero, mientras que la designación intencional, contenida en el acto de conciencia, constituya un elemento concreto y real del acto y comparta con el acto entero su modo de ser absoluto ónticamente autónomo (es decir, existe

en el mismo sentido en que el acto mismo existe), la designación intencional otorgada a la palabra no es meramente transcendental de manera total con respecto al acto de la conciencia, sino también es algo que existe de un modo de ser totalmente diferente, es decir, de un modo en que el objeto mismo se refiere a otra existencia, en la cual encuentra su fuente y de la cual depende. En un sentido real, el acto de conciencia crea algo que no existía antes, aunque no sea capaz de crear algo que, una vez creado, pudiera existir con autonomía óntica. En comparación con la existencia de lo real, lo ideal y, finalmente, lo puramente consciente, lo que es creado es análogo solamente a la "ilusión", a algo que solamente pretende ser algo (o "finge" ser algo) aunque no lo es en un sentido ónticamente autónomo.

Cada sentido verbal, tomado aisladamente, es una unidad de sentido cerrada. A pesar de ello, la mayoría de los sentidos verbales —como nuestro análisis ha mostrado— engloban dentro de sí mismos una multiplicidad de elementos, en particular cuando es una cuestión de sentido nominal compuesto. Estos elementos son seleccionados de entre todos los posibles por el "acto otorgador de sentido" de la conciencia y son combinados en una unidad. Usualmente esto ocurre en un conjunto discreto de actos conscientes, con el resultado de que el sentido primeramente está construido gradualmente y reconstruido hasta el momento cuando se nos presenta como algo terminado y ya no en estado de producción y, juntamente con el sonido verbal, forma una "palabra" que podemos emplear con tanta frecuencia como queramos, en varias situaciones, como idénticamente la misma; esto es, como teniendo, por decirlo más precisamente, el mismo sonido verbal y el mismo contenido de sentido.

Sin duda, la formación consciente e intencionada de los sentidos verbales aislados ocurre relativamente raras veces. Lo más usual es que al pensar en oraciones enteras y en complejos de oraciones, empleamos sentidos verbales ya existentes para construir estas oraciones. Debido a que estamos sintonizados con la totalidad de la oración que hemos de construir,

encontramos estos sentidos verbales sin mayor esfuerzo; como si se presentaran por sí mismos y se acomodaran de acuerdo con nuestra aptitud de arreglarlos y combinarlos. Así que la operación primaria de la formación de lenguaje es aquella de la formación de oraciones. Que tal operación subjetiva de formar oraciones existe se muestra mejor en las instancias donde —en el curso de su formación, y aun en el último momento— formulamos una oración que ya habíamos empezado de una manera diferente de la que fuera en su original intención; o, por ejemplo, cuando, teniendo ya la "idea" o el "pensamiento", luchamos para encontrar su más apropiada, su más clara y sencilla formulación, para reconstruir la oración originalmente planeada (y quizá aún recordada) en varias distintas maneras hasta que por fin la oración "terminada" es expresada o recordada. Sin embargo, no solamente la oración reconstruida sino cada oración es formada en una operación subjetiva, temporalmente extendida. Porque la oración no es más que el correlato de una operación que permite muchas variaciones. En su ejecución, la operación no solamente emplea sentidos verbales sino también los forma y los reestructura a fin de que resulte una unidad de sentido de un orden superior. Porque en la base sobre que se forma la oración yace lo que podemos llamar el "esquema formal vacío",[10] que es pre-determinado por el tipo general de la operación formadora de oraciones, y solamente cuando este esquema se llena en el curso de la ejecución uniforme de la operación cognoscitiva formadora de oraciones por los sentidos verbales correspondientes, que poseen contenido material, llega a ser la oración con sentido. Es la operación cognoscitiva formadora de oraciones lo que trae a su realización las transformaciones en los sentidos verbales individuales que hemos analizado, los ajusta al esquema básico y al tipo de oraciones que se está formando, y constituye la unidad de la oración. Si no hubiera ninguna operación formadora de oraciones, no habría ninguna oración. Como

[10] "Esquema formal vacío" equivale a "estructura subyacente" en la lingüística (n. del t.).

resultado, las transformaciones en los sentidos verbales individuales que aparecen en la oración, que van de mano en mano con la formación de oraciones, son totalmente relativos a la ejecución de esta operación; se originan de ella en el sentido verdadero de la palabra. Pero, precisamente por esta razón, la oración como una totalidad, tanto como las partes orgánicamente interconectadas que aparecen en ella, forman algo que nada tiene en común con la esfera ideal de "conceptos" ni con los objetos ideales en general; esto es, con una esfera en que los objetos están más allá del alcance de cualquier actividad espontánea del sujeto consciente y donde resisten cualquier intento para cambiarlos. La oración entera, junto con todos los elementos de sentido que en ella aparezcan, es "establecida" (*Gestiftet*, para emplear el término de Husserl) y es, por decirlo así, mantenida en su existencia por esta oración. Es una pregunta que se puede responder solamente con otras preguntas análogas (veáse el capítulo 2). Por el momento, debe ser claro a partir de lo que ya hemos dicho, con respecto a su existencia, que la oración no tiene su fuente en ella misma, ni es ónticamente autónoma en el sentido de que durante su existencia contiene en sí misma el fundamento de esta existencia. Pero precisamente por eso, las oraciones, y —como pronto veremos— a un grado mayor, los conjuntos de oraciones conectadas, son susceptibles a las operaciones subjetivas reestructuradoras de la conciencia. No resisten los intentos de transformación de la misma manera que lo hacen las objetividades ideales, en su sentido estricto. Las oraciones no pueden meramente "originarse"; tienen que ser cambiadas en las correspondientes operaciones subjetivas cognoscitivas, conectadas en unidades superiores o, finalmente, destruidas, esto es, removidas del mundo por una muy especial operación cognoscitiva de "rechazo".

La operación cognoscitiva formadora de oraciones, que según sus propiedades particulares produce oraciones diversamente construidas, puede ser realizada básicamente de dos distintas maneras: o en la forma de una operación primaria verdaderamente formadora de oraciones, o solamente en

la forma de una operación que corresponde a la primaria y sin embargo es esencialmente modificada, una operación duplicante o reactualizante. Solamente la operación formadora de oraciones del primer tipo es verdaderamente creativa y requiere para su ejecución una actividad especial y espontánea de parte del sujeto consciente; el segundo tipo, la operación duplicadora de oraciones, por lo contrario, solamente reactualiza lo que se ha creado anteriormente, y se puede efectuar solamente por medio de una actitud receptiva de parte del sujeto.

La operación formadora de oraciones, o la operación duplicadora, es, sin embargo, en la mayoría de los casos, solamente una fase relativamente dependiente de una operación subjetiva más amplia, de la cual no brotan oraciones individuales, fuera de contexto, sino, más bien, complejos de oraciones o conjuntos de oraciones interconectadas. Cuando, por ejemplo, manejamos una prueba o formulamos una teoría científica, o simplemente narramos un cuento, estamos sintonizados, desde el principio, con la totalidad que tenemos que "desarrollar" aun antes de que hayamos formulado las oraciones individuales que desarrollarán la totalidad. Un tema específico llega a la mente —como "aquello que se ha de considerar" o "aquello que se ha de desarrollar"— y lo combina con el impulso de ejecutar ese desarrollo. Si accedemos a este impulso, se traspone el tema en un conjunto de oraciones que construimos en secuencia, pero, siempre con referencia a la totalidad. Al mismo tiempo, un solo tema puede desarrollarse o ser "representado en una multiplicidad de maneras". Y cada una de ellas requiere un diferente arreglo de oraciones que, dependiente del arreglo escogido, tiene que ser "formulada" diferentemente. La específica operación formadora de oraciones, entonces, por un lado, está bajo el principio orientador de lo todavía no expresado (lo que queda por expresarse) y, por el otro lado, está bajo la presión de lo ya expresado: es entonces relativamente dependiente y es llevada por el impulso inicial de desarrollar un tema. Pero, aun cuando no tenemos un tema preconcebido que ha de desarrollarse, una ope-

ración específica, congnoscitiva, formadora de oraciones, puede ser del tipo que se esconde en un núcleo, digamos, de una formulación subsecuente. Lleva consigo un conjunto de otras operaciones formadoras de oraciones en que primero un tema es cristalizado y subsecuentemente está formulada la específica "historia", "relato", "prueba", etc. Aquí también las operaciones individuales, cognoscitivas, formadoras de oraciones, son llevadas por el impulso general; son motivadas por lo que las precede y se ajustan en cuanto a sus detalles a la meta vagamente dibujada. En este caso, sin embargo, ninguna fase actual determina inequívocamente cuáles operaciones subjetivas vayan a seguir. Incluso cuando esta meta está dibujada vaga e indeterminadamente, siempre se presenta la tendencia de efectuar la operación formadora de oraciones ya ejecutada como una operación que será seguida de otras operaciones o —si se trata de formar la última oración— de construirla precisamente como el final de un conjunto interconectado de oraciones. El muy conocido fenómeno de la "interrupción" —cuando nos dirigimos a alguien mientras hablamos, escribimos o leemos— es posible solamente porque, mientras la verdadera formación de oraciones constituye sólo una fase de una operación más amplia, sus fases subsecuentes, aunque no involucradas directamente y, con más frecuencia, no predeterminadas, ya de alguna manera son anunciadas y dejan su influencia en lo que se está efectuando.

Cada una de estas operaciones cognoscitivas más amplias, cuyas fases transicionales se forman por las operaciones individuales formadoras de oraciones, corresponde a un conjunto interconectado de oraciones que es una unidad de sentido de un orden superior: un cuento, un argumento, etc. Su estructura, el tipo de nexo entre las oraciones individuales, el arreglo de estas últimas, etc., es, a lo largo, dependiente de y relativo al agregado de las subyacentes operaciones subjetivas. Se puede narrar "lo mismo" de varias maneras; pero cada una de estas narraciones se forma como objeto en sí, que existe solamente porque fue construido precisamente de esta manera y no de otra. Sería risible creer que todos los "tratamientos del mismo tema" hayan existido desde la eternidad como objetos

ideales cuando, durante la narración, sentimos que fácilmente lo podríamos hacer de otra manera y que está dentro de nuestras capacidades, en cuanto las circunstancias externas no se entrometan, construir el relato de esta o aquella manera. La "narración", el "argumento", el "relato" o la "teoría" —que se desarrolla del orden superior, como un conjunto de oraciones conectadas— no puede presumir de tener autonomía óntica; puede hacerlo aún menos que la oración individual. Sin embargo, no sigue de ello que, al realizar una operación cognoscitiva inicial que produce un complejo de oraciones, estaremos *totalmente* libres y sujetos solamente al impulso creativo. Con respecto a esta reducción de nuestra libertad, surgen diferencias dentro de las operaciones cognoscitivas subjetivas que hacen brotar los varios tipos posibles de complejos de oraciones. Pero si, por un lado, no estamos totalmente libres, así tampoco no estamos totalmente obligados (o determinados), aun en la estructura de la teoría más estricta, la que podemos estructurar y reestructurar de varias maneras. Y es precisamente la posibilidad (y el hecho) de tal reconstrucción lo que mejor muestra que las "teorías" fabricadas por nosotros (tomadas como conjunto de oraciones) no son objetos ideales. Esto lo vamos a substanciar en las siguientes investigaciones sobre las oraciones y complejos de oraciones.

La solución provisional, entonces, del problema que nos ocupa en estos párrafos es la siguiente: el estrato de la obra literaria que se construye de los sentidos verbales, de oraciones y complejos de oraciones, no tiene una existencia ideal autónoma sino que es relativo, tanto en su origen como en su existencia, a determinadas operaciones subjetivas y conscientes. Por otro lado, no obstante, no se lo debe identificar con ningún "contenido psíquico" concretamente experimentado, ni con ninguna existencia real. Se trata aquí de algo enteramente específico, una más detenida investigación la cual, sobre todo en cuanto a su modo de ser, todavía nos espera.

Sin embargo, tenemos que penetrar más profundamente en el estrato de las unidades de sentido, si hemos de descubrir su papel en la obra de arte literaria.

§19. Características generales de la oración

Hemos hablado antes de oraciones y complejos de oraciones como correlatos de determinadas operaciones subjetivas e intencionales sin tratar en detalle con la estructura de esas objetividades. Volvemos ahora a poner nuestra atención sobre este asunto al grado que sea pertinente a nuestro propósito.

En la obra literaria la aparición de todos los tipos de oraciones es, en principio, posible. Así que aun las oraciones "mutiladas", incompletas, pueden aparecer (en el diálogo de un drama, por ejemplo). Lo más usual es que estas oraciones se nombren de acuerdo con lo que "expresan". (Wundt, por ejemplo, diferencia las oraciones en los siguientes tipos: (1) exclamatorias, (2) declarativas, y (3) interrogativas. Marty, por otro lado, habla de expresar (1) aseveraciones, (2) emociones, y (3) ficciones.) Puede ser, por supuesto, que se cuestione si ésta es la base adecuada para su diferenciación, pero por el momento, sin embargo, nos es útil. Luego, podemos decir que encontramos en una obra literaria oraciones que expresan "juicios", "preguntas", "deseos" u "órdenes". Además, las oraciones pueden aparecer en varias modificaciones, por ejemplo, en discursos directo e indirecto.

Sin entrar más profundamente en el asunto de los tipos individuales de las oraciones, quisiéramos hacer, por lo menos en bosquejo, una caracterización general de la oración para luego poder describir, sobre esta base, su papel en la obra literaria. La investigación tiene que proceder en tres distintas direcciones: (1) qué es la oración en sí, (2) qué es lo que cumple, de por sí y como una objetividad construida de una manera particular, y (3) cuáles son los servicios (o funciones) que cumple para los individuos psíquicos en relación con su vida y experiencia.

Ad 1. Al igual que las palabras individuales, las oraciones también son una formación multiestratificada, en que se tiene que distinguir (a) su estrato fónico y (b) su contenido de sentido.

Como hemos notado antes, no existe ningún "sonido oracional" que, como unidad, pueda ser análogo al sonido verbal. Si la oración aparece como unidad, esto se debe solamente a la unidad de su contenido de sentido; y esto es lo que tenemos que caracterizar ahora con más detalle.

Este contenido es una unidad de sentido intencional/funcional que se construye como una totalidad auto-suficiente. Los sentidos verbales entran en ella como componentes; sin embargo, no es ella una suma o un agregado de sentidos verbales; más bien, es una nueva objetividad con respecto a ellos, una nueva objetividad que posee sus propias particularidades. Debido a que es construida precisamente por sentidos verbales, está "endeudada" con ellos por cierta cantidad de sus propiedades. Así que, sobre todo, es una unidad intencional, es decir, una unidad que se trasciende a sí misma y apunta hacia algo que no es ella misma. Solamente la manera en que indica algo fuera de sí misma es diferente de la manera en que la palabra aislada lo hace. Por otro lado es, como ya hemos dicho, una unidad funcional, debido a que por su propia naturaleza cumple, en general, con una función que emerge de las funciones de sus componentes. Para decirlo con más precisión: cumple con una función que especifica con cuáles funciones los sentidos verbales (o palabras) que en ella aparecen deben cumplir si han de estar presentes como componentes. Solamente determinando esta función y la naturaleza especial de la intencionalidad de una oración podemos hacer visibles los aspectos esenciales de esta última. Vamos a ver más de esto luego. En este punto tenemos que considerar una posible objeción.

Hemos dicho que la oración está construida por un conjunto de sentidos verbales. Existen, sin embargo, oraciones de una sola palabra, como, por ejemplo, "¡fuego!", tanto como "amo", etc. Aquí no queremos entrar de nuevo en una discusión de las oraciones "sin sujeto". Sea como fuere el caso, tanto la oración "¡fuego!" como la oración "amo" contienen un conjunto de sentidos verbales. Parecen ser de una sola palabra en el nivel puramente fónico porque en cada caso apare-

cen "signos de puntuación" que, según su función, no son otra cosa que varias palabras funcionales y dependientes. La palabra "fuego" normalmente no se constituye en oración, pero la expresión "¡fuego!", con la palabra puesta entre signos de admiración, sí se constituye en oración, como Marty ha notado correctamente. Los signos de admiración cumplen una función especial, complicada y diferenciada. La oración "amo" contiene, de hecho, tres elementos de sentido, ya que justificadamente podemos expresar la oración como "*ego* amo" o "yo amo". Algo semejante pasa en otros casos también, dejando a lado todos los casos de oraciones de una sola palabra que son claramente formaciones elípticas cuyo sentido se completa en la oración que sigue. En todo caso, las oraciones de una sola palabra son excepciones y, a veces, casos dudosos. La mayoría de las oraciones son construidas por varias palabras, no solamente en cuanto a su contenido significativo sino también en su nivel fónico. Volvemos ahora nuestra atención a estas oraciones.

En su artículo "Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes" ("Una investigación crítica en las nuevas teorías de la oración"), K. Bühler distingue entre tres tipos básicos de la oración: *Kundgabesatz*, *Auslosungssats* y *Darstellungssatz*.[11] Al último de estos tipos Bühler lo identifica con las proposiciones que llamamos oraciones declarativas. Las oraciones "representativas" representan un conjunto de circunstancias; pero con referencia a la función de representar, aprehendemos solamente que es una *coordinación* de palabras a objetos, y de oraciones a conjuntos de circunstancias. Tanto los objetos como los conjuntos de circunstancias son por intención elementos de realidad. No quiero discutir aquí si de veras existen estos tres tipos de oraciones, con cada tipo funcionando en una y solamente una de las funciones distinguidas. Me parece que cada oración cumple con todas las funciones o, por lo menos, puede cumplir con ellas, y que las oraciones individuales di-

[11] La traducción inglesa dice: *manifesting*, *releasing* y *representing*; en castellano: demostrativas, desprendedoras y representativas (n. del t.).

fieren entre sí solamente en que, en un tiempo dado, una u otra de esas funciones está en el primer plano. Es mucho más importante notar que la función de representar —correctamente entendida— nunca puede faltar en una oración, pues constituye la base indispensable de las otras funciones de la oración. Es, entonces, también necesario explicitar correctamente la esencia de "representar". No depende simplemente de una simple "coordinación" con el objeto real y el conjunto de circunstancias. Esto es cierto, por lo menos, porque (1) existen muchas oraciones —de hecho, oraciones declarativas— que no exhiben ninguna coordinación con objetos reales (ni aun con objetos ideales), y (2) si sólo esta "coordinación" con algo objetivo fuera característica de la oración, entonces por sí misma no sería capaz de cumplir con esta función. En otras palabras, la oración tendría que poseer propiedades que pudieran realizar con algunas objetividades determinadas (sea que existan ideal o realmente). De lo anterior, queda claro que debemos buscar esta propiedad en la intencionalidad del sentido de la oración. Tiene que ser diferente de la intencionalidad del sentido verbal aislado, pues si no, no habrá diferencia ninguna entre la palabra y la oración. Esta diferencia parece ser el resultado más seguro de las investigaciones lingüísticas y lógicas hasta nuestros tiempos. La intencionalidad particular de las oraciones, sin embargo, no debe estudiarse con base en las oraciones que afirman ser verdaderas, teniendo por eso una relación especial con objetividades existentes, reales o ideales, ya que, en este caso, se pudiera considerar como propiedad esencial de la oración lo que sería válido solamente para un juicio (en el sentido lógico).

Cada oración —como ya hemos dicho— es el resultado de una operación subjetiva, formadora de oraciones. Normalmente esta operación está al servicio de otras operaciones, que se modifican a sí mismas y a su producto. Así, por ejemplo, puede estar al servicio de una operación cognoscitiva y de un simple intercambio de información entre individuos psíquicos. También puede ser empleada como el medio para influir en otro individuo psíquico (por ejemplo, la agitación política, etc.) o

simplemente para fijar los resultados del juego libre de la imaginación. Finalmente, puede ser sólo la consecuencia no intencionada del cumplimiento de ciertos procesos psíquicos, una consecuencia en que estos últimos encuentran su "expresión" conceptual-verbal. Si esta operación aparece, por ejemplo, al servicio en la cognición de algo real, se suele efectuar con base en una aprehensión intuitiva de un conjunto de circunstancias objetivamente existente y es adaptada en sus fases, con más o menos precisión, al contenido de este último. Como resultado, está ligada con varios elementos que no le son esenciales. Así, está entretejida con un momento intencional particular, gracias al cual el sujeto efectuante no solamente se dirige o "apunta" hacia un conjunto de circunstancias que existe en la realidad, sino también cree que con eso "dio en el blanco" y que con esta mirada intencional se ancla bien en la realidad. La oración que se está formando así exige un momento intencional correspondiente que, como vamos a mostrar pronto, tanto trasciende el correlato que pertenece a cada oración como parece "dar en el blanco" de un conjunto de circunstancias existentes en la realidad. Con eso, el correlato puramente intencional de la oración es transportado intencionalmente hacia la realidad de manera característica y no es solamente identificado con un conjunto de circunstancias existente, sino también se reconoce como existente junto con él. Por el contrario, la oración misma —como el "lugar" donde este reconocimiento tiene su fuente (aunque sea solamente su fuente secundaria)— se enriquece con otro elemento: se afirma ser "verdadera". En una palabra, llega a ser un "juicio" en el sentido lógico que será sujeto a los criterios de "verdadero" y "falso". Todo esto es nulo si libramos la operación formadora de oraciones de su servicio a la cognición. Si, por el contrario, hacemos uso de la oración solamente para el intercambio de información con otro individuo psíquico, por ejemplo, con respecto a situaciones cuya existencia real nadie cree (cuando no "expresamos" ni "percibimos" ningún juicio), entonces la oración expresada es libre de los momentos mencionados arriba; pero, por otro lado, gana otro momento intencional: llega a estar, como una totalidad, "apuntada" hacia alguien. Aunque

nada se cambia en su contenido de sentido, es, sin embargo, ya no una oración pura, sino una "alocución" o una "respuesta".

Estos ejemplos deben bastar para convencernos de que, si hemos de investigar la oración puramente en sí, tenemos que tomarla exclusivamente como el producto de la operación formadora de oraciones, libre de cualquier otra función o propósito.

Tomemos ahora una simple oración "categórica" de la forma "S es P" (por ejemplo, "Esta rosa es roja" y "Un vagón pasa"). No la consideremos, sin embargo, como una expresión de un juicio ejecutado, sino limitémonos a lo que la oración misma dice en su contenido significativo, o sea, como si no estuviera aplicada a ningún conjunto de circunstancias dado al sujeto cognoscitivo ni arraigado en la esfera de realidad. Hemos dicho antes que, de acuerdo con su contenido significativo, esta es una unidad "funcional/intencional" que esconde una particular intencionalidad y cumple con una función particular. ¿Qué dice esto de nuestros ejemplos?

"Un vagón pasa". En esta unidad de sentido distinguimos, por un lado, el nombre "un vagón" y, por otro, la expresión verbal "pasa". Ya hemos notado que los sentidos de estas expresiones no están yuxtapuestos sin sentido. Pero ¿cómo están juntos en una unidad? El nombre "vagón" designa un objeto y, en particular, una cosa; lo designa porque su factor nominal direccional es dirigido hacia un objeto. Sin embargo, para que este factor pueda ser dirigido hacia él, el objeto tiene que ser determinado; tiene que ser proyectado por los contenidos, formal y material. Así la primera tarea realizada por este nombre consiste en la proyección nominal de un objeto. La expresión "pasa" tomada por sí sola, desarrolla una actividad y retro-apunta, por medio de su factor verbal direccional, hacia el sujeto de la actividad. Como parte de la oración, sin embargo, no meramente lo "busca" —como lo haría si fuera aislado—; ya lo ha encontrado en el objeto proyectado por el nombre "vagón".

Como resultado, los siguientes tres hechos se presentan: (1) la actividad desarrollada se presenta ahora como efectuada o causada por este objeto; (2) el objeto proyectado por este

nombre llega a ser, como resultado de ello, un sujeto de una actividad y, más precisamente, el sujeto de aquella actividad particular que es desarrollada por el verbo finito —pero por esto solo no es todavía nombrada como tal—; y, lo que es más, (3) llega a ser el sujeto de una actividad dada y es concebido precisamente en la ejecución de la actividad dada. Ya no existe una yuxtaposición sin sentido del sujeto de alguna actividad y de una actividad sin sujeto, sino se produce una nueva unidad: "Un vagón pasa".

Se ha acentuado que (1) la oración "Un vagón pasa" y (2) la expresión nominal "un vagón que pasa" no son de idénticos sentidos. En (2) un objeto que cumple con una actividad específica se nombra, esto es, el factor direccional intencional apunta hacia un objeto que desde el principio ha sido determinado (por el contenido material del sentido compuesto) como "que pasa". No se afirma que actualmente "está pasando", pero el objeto aparece como provisto con un factor especial que le pertenece en razón de la actividad desarrollada y como consecuencia de aquella actividad. En la oración "Un vagón pasa", el vagón no se proyecta ni se nombra como provisto con este factor. Se proyecta y se nombra simplemente como "vagón"; y solamente cuando se establezca en la oración, gracias al factor direccional del verbo, la actividad desarrollada por el verbo está desarrollada de una manera verbal en su actividad y está desarrollado el verbo mismo, aunque —como vamos a ver— no de una manera puramente verbal.

Tal como la acabamos de describir, la función del verbo finito en la oración examinada ilumina la estructura del contenido significativo de esta oración solamente del ángulo, por decirlo así, del verbo que aparece como predicado. Se puede, sin embargo, examinar la misma situación desde el ángulo del nombre "un vagón": aquí no es simplemente un nombre; de hecho, funciona como el sujeto de la oración. Esto implica una doble función: (1) "vagón" no solamente designa un objeto, sino también lo concibe como algo que es portador de o un aspecto asignado a él o una actividad con que tiene que cumplir. (En la oración que examinamos, es claro que solamente

esto último es aplicable.) El nombre hace "presto", "listo" o disponible el objeto nombrado para cumplir con esta o aquella función; y solamente porque es "listo" puede el objeto servir como el punto culminante de la búsqueda del factor verbal direccional. Y dicho al revés debido a eso, la actividad desarrollada por el verbo finito puede echar raíces o poner pie (*fuss passen*) en el objeto. Demos como supuesto que una palabra puramente funcional aparezca en lugar de un nombre —por ejemplo, la palabra "y", que nos da la frase "y pasa"—. Aquí el factor verbal direccional que busca apoyo no puede encontrar un objeto por el cual la actividad dada pueda efectuarse; pasa por el eslabón formado por la palabra "y", y necesariamente indica algo más allá de la formación proyectada por la expresión "y pasa". Por esta misma razón la formación no es independiente, y la expresión misma aparece como un fragmento de algo que espera ser completado por algo. (2) El nombre que sirve de sujeto de una oración también funciona como el factor de sentido que satisface la necesidad de completar el verbo finito que se presenta como el predicado. Capacita al factor verbal "retro-indicador" y, cuando el verbo es aislado y potencial, al factor nominal direccional. De esta manera también el verbo finito es capacitado para cumplir con su función de desarrollar la actividad como una que brota del sujeto de la actividad.

Se puede decir que por los dos lados —de parte del nombre que actúa como sujeto de la oración y de parte del verbo finito que actúa como predicado— se cumplen funciones que, hablando metafóricamente, sólo se esperan el uno al otro para desarrollarse con apoyo mutuo. Consecuentemente, no solamente establecen la unidad del contenido de sentido de la oración sino también llevan a su realización la función de la totalidad de la oración, que es fundada sobre ellos. En nuestro ejemplo esta función de la oración no descansa sobre ninguna otra cosa sino sobre este desarrollo nominal-verbal característico de una actividad que será cumplida por el portador de la actividad. Se puede, desde luego, objetar que no es que en cada caso sea un asunto de desarrollo de una actividad. Pone-

mos otro ejemplo: "Esta rosa es roja". La función con que cumple el predicado aquí es la de atribuir una característica, pero también lo hace de la misma manera verbal que hemos visto en el ejemplo previo. Desarrolla el "tener" de la característica "rojo", digamos, que existe dentro del objeto. Así que el contenido de la expresión "es roja" contiene aquí no el momento que proyecta la estructura de la actividad, sino otro momento que es esencialmente diferente, por ejemplo, uno que concibe "lo rojo" en términos de la estructura característica de "atribuir una característica a algo". Por otro lado, la función verbal-predicativa de esta expresión retiene su fuerza, queda en vigor. En relación, en este caso, con el diferente contenido formal del predicado, el nombre que cumple con la función de sujeto de la oración no proyecta ningún portador de la actividad, sino, a su vez, proyecta un portador de una característica todavía por aceptarse. Dependiendo de qué tipo de predicado aparece en la oración, aparece también un cambio en la función del sujeto de la oración. Esto se ve mejor en la manera en que los elementos del contenido de sentido de la oración se ajustan el uno al otro, y cómo, en este ajuste, edifican una unidad de sentido, a fin de que en cada caso la misma función total de la oración alcance a completarse, por ejemplo, como un desarrollo nominal-verbal de un conjunto de circunstancias.

Acabamos de describir una de las funciones más esenciales, y para nosotros, por lo menos, la función más importante, de la oración declarativa. De por sí, la oración declarativa es una unidad de sentido cuya particularidad consiste en cumplir con esta función. Al mismo tiempo, en ella vemos la naturaleza especial de la intencionalidad del sentido de la oración, que tenemos que caracterizar en unas cuantas palabras. Esta intencionalidad no es ni puramente nominal, directamente "indicativa-determinante", ni es intencionalidad puramente verbal en desarrollo; más bien es enteramente específica, y sólo un análisis extensivo puede exponer su carácter particular y hacerla disponible a la aprehensión intuitiva. Debemos quedar satisfechos, en este punto, con la observación de que consiste en una síntesis de los dos tipos de intencionalidad que

hemos distinguido —la nominal y la verbal—. Sin embargo, el elemento verbal siempre prevalece. Su correlato también es enteramente único; este correlato no es "objeto" ni es puro comportamiento (que no se podría proyectar sin que sea el comportamiento de algo que correspondería al verbo finito aislado). Es, como lo hemos llamado ya varias veces, un "conjunto de circunstancias".[12]

Ad 2. La actuación o cumplimiento de una oración depende de la totalidad de su función: esta función intencionalmente crea un correlato a la oración y, al mismo tiempo, también "coordina" este correlato con la oración. En particular, el conjunto de circunstancias creado y desarrollado por la oración es trascendente con respecto al contenido de la oración y, sin embargo, de acuerdo con su esencia, pertenece a ella. En otras palabras, en su existencia el conjunto de circunstancias es esencialmente relativo a la oración o a su contenido de sentido; encuentra en ella su base óntica. Así que no hay un conjunto de circunstancias desarrollado sin la oración, y no hay oración sin que haya un correlato que se desarrolle en la oración. Se tiene que notar también que el conjunto de circunstancias que se está desarrollando, creado por la oración, tiene que distinguirse estrictamente de un conjunto de circunstancias que existe "objetivamente", arraigado en una esfera óntica que es ónticamente independiente con respecto a la oración. Al primero lo llamaremos "el conjunto de circunstancias puramente intencional" o "el correlato puramente intencional de la oración". Veremos más tarde que los dos conjuntos pueden estar puestos "en relación", el uno con el otro, y de esta manera la oración puede alcanzar una "coordinación" con un conjunto de circunstancias existente. (Esto lo veremos en el §22 y en el §25.)

Ad 3. Finalmente, en el habla comunicativa, cada oración puede cumplir con la función de "manifestar" o de "desprender" (o "evocar" las reacciones de la persona a quien se dirige) de

[12] Alemán: *sachverhalt*; inglés: *state of affairs* (n. del t.).

una manera más o menos expresiva o evidente. Sin embargo, el hecho de que no es obligatorio que cada oración lo haga necesariamente se ve mejor en aquellos casos en que construimos oraciones sin "apuntarlas" a nadie o sin manifestarlas a alguien, ni aun de una manera totalmente "intencional". Solamente aquellas oraciones en que la función "desprendedora" es prominente, debido a su contenido especial de sentido, pierden su sentido intrínseco (o sea, su "propósito") cuando está construida en el pensamiento solitario y no externalizado.

Aunque el correlato puramente intencional de la oración y el objeto puramente intencional pertenecen al siguiente estrato de la obra de arte literaria, puede ser que sea útil hacer un comentario ahora sobre su estructura. De esta manera será más fácil presentar los datos, los hechos imporantes a nuestro propósito, que están íntimamente relacionados con la estructura y el comportamiento (actuación) de las oraciones y complejos de oraciones. Vamos ahora a estudiarlos.

§20. El objeto puramente intencional del acto simple intencional

Con la frase "objetividad puramente intencional" entendemos una objetividad que es, en un sentido figurado, "creada" por un acto de la conciencia o por un conjunto de esos actos, o, finalmente, por una formación (por ejemplo: un sentido verbal, una oración) exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de su existencia y la totalidad de su esencia. Más tarde (después de unos párrafos más de exposición) tendremos la oportunidad de examinar más detenidamente el problema de ¿en qué sentido podemos hablar de una operación "creativa" de un acto de conciencia y, correlativamente, de una "creadabilidad" (cualidad de ser creado o capaz de ser creado) y existencia de una objetividad puramente intencional? Por el momento, la determinación hecha arriba ser-

virá solamente para distinguir la objetividad puramente intencional en términos de su idea de las objetividades que son ónticamente autónomas con respecto a la conciencia. Es totalmente accidental el que estas últimas (si acaso existen) lleguen a ser blancos hacia los que apuntan los actos conscientes y así, de una manera secundaria, lleguen a ser objetividades "también intencionales".

La palabra "intencional", tan frecuentemente empleada en la literatura filosófica moderna, es ambigua. A veces, lo que contiene una "intención" se llama "intencional". En este sentido los actos conscientes, por ejemplo, son "intencionales". En los casos en que exista peligro de malentendido, emplearemos las palabras "pretender", "pretensión" y "pretensional" en vez de "intención" e "intencional".[13] En otros casos, aquella objetividad que es llamada "intencional" constituye el blanco de una intención. En este último sentido, entonces, se tiene que distinguir entre los objetos "puramente intencionales" y los "también intencionales". Las definiciones que planteamos al principio de este parágrafo llevan en sí el propósito de hacer esta distinción. Finalmente, entre los objetos "puramente intencionales", todavía se tiene que distinguir entre los objetos "original y puramente intencionales" y los objetos "derivada y puramente intencionales". Los primeros encuentran la fuente de su existencia y su esencia directamente en los actos concretos de conciencia efectuados por un *ego*; estos últimos deben su existencia y esencia a formaciones, en particular a unidades de sentido de los distintos órdenes, que contienen una intencionalidad "prestada". Debido a que las formaciones de este tipo se "retro-refieren" a la intencionalidad original de los actos de conciencia, aun los objetos derivados, puramente intencionales, tienen su última fuente de existencia en estos actos.

[13] Con esto queremos captar la distinción que el autor hace entre *intentions* e *intentional* en alemán, y que la traducción inglesa expresa con la distinción entre *intent* e *intention* aunque, quizá, la distinción corresponda mejor a la que hacemos con las palabras "intencionado" e "intencional" (n. del t.).

Los objetos puramente intencionales son "trascendentes" con respecto a los actos correspondientes y, en general, a todos los actos conscientes en el sentido de que ningún elemento real (o momento) del acto es elemento del objeto puramente intencional y viceversa. Sin embargo pertenecen a los actos correspondientes, en los cuales encuentran su fuente, y constituyen un necesario "correlato intencional" de estos actos, en el sentido de que este correlato brota de la esencia de los actos de conciencia.

Una instancia especial de las objetividades puramente intencionales son aquellos *objetos* originales puramente intencionales que pertenecen al acto simple de plasmar una intención (o un conjunto de esos actos). Volvemos nuestra atención a ellos ahora.

En primer lugar, en cada objeto puramente intencional tenemos que distinguir entre su contenido y la estructura que lo caracteriza como algo puramente intencional. Se pudiera hablar de su contenido y del objeto puramente intencional en sí, o, finalmente, contrastar los caracteres específicos de la intencionalidad con su contenido. En particular, la cuestión es como sigue.

Para tratar en una forma más sencilla, tomemos por ejemplo el objeto puramente intencional de un acto intencional simple en que "meramente imaginamos" una "mesa" determinada. Al contenido de este objeto pertencen: (1) la estructura formal de la cosa, (2) el rango total de las determinaciones materiales que, participando en esta estructura, califican a la totalidad como "mesa", y (3) un carácter óntico de alguna suerte, que depende de si "imaginamos" una mesa "real" o una ficcional. Aquí, el elemento principal en la estructura formal de la cosa es el portador independiente de las propiedades o aspectos cualitativamente determinados, el cual también es determinado por un momento cualitativo (la cualidad de mesa, la "mesa-idad"), que es su "*morphé* inmediato" y que llega a ser la naturaleza del objeto dado. Pero ese portador de propiedades de la "mesa" intencionada contituye solamente un punto preciso, digamos, del contenido del objeto dado, puramente

intencional, y es distinto de este objeto en sí. El objeto dado, puramente intencional, en sí tiene su propio portador, esto es, un portador de sus propias propiedades y aspectos, que son diferentes de las propiedades que aparecen en su contenido y pertenecen a la mesa intencionada. Al portador pertenecen, por ejemplo, el hecho de que el objeto puramente intencional es solamente "algo intencionado" que necesariamente pertenece a un acto dado de la conciencia, que tiene un "contenido" (esto es, contenido específicamente determinado), etc. Entonces, una notable "bilateralidad", una calidad de "portador doble", está presente en la estructura del objeto puramente intencional, y esto en sí constituye una distintividad característicamente formal de los objetos puramente intencionales como tales (esto es, no pertenece a su contenido); una distintividad que, en los objetos individuales que son ónticamente independientes con respecto al acto de conciencia, no solamente está ausente, sino que por su propia naturaleza está excluida.

Sin embargo, esta consideración de los dos portadores que aparecen en el objeto puramente intencional tendrá que entenderse correctamente. En primer lugar, de estos dos portadores que tenemos que distinguir, el que tiene la prioridad ontológica es el portador de las propiedades del objeto puramente intencional como tal. El segundo portador (el que se describe con el concepto "mesa-idad") juega, en el objeto puramente intencional como tal, un papel subordinado, de un elemento específico dentro de la estructura de su contenido. Si poseer un contenido es una propiedad del objeto puramente intencional, entonces el "portador de la mesa" pertenece al dominio de aquello poseído por el objeto intencional, y en este objeto mismo no cumple con ningún papel del portador. El "portador de la mesa" juega este papel solamente con respecto a otros momentos del contenido (las propiedades de la "mesa" intencionada), y lo "hace", en contraste con el papel portador de un objeto ónticamente autónomo, por ejemplo, solamente en un sentido modificado (sobre lo cual hablaremos con mayor precisión más tarde). Además, para que los dos portadores sean visibles, el acto de intencionar (o proyec-

tar) tiene que efectuarse de una manera particular. Usualmente las estructuras y caracteres de la intencionalidad del objeto puramente intencional y, en particular, su portador, no se presentan a la vista. Primeramente, enfocamos directamente a lo que arriba hemos llamado "contenido", y lo tenemos percibido no como un contenido, sino simplemente como algo que es un objeto cuyo portador constituye precisamente el elemento portador del objeto puramente intencional correspondiente como tal. Y bajo el aspecto del "qué" de este elemento, lo que se intenciona (o se proyecta) no es solamente el contenido del objeto intencional correspondiente por sí solo (como de hecho debe ser), sino el objeto intencional entero. Es decir, en estos casos lo que juega el papel del verdadero portador de lo que se intenciona es precisamente este momento que es cualificado por un *morfé* inmediato, en tanto que el portador auténtico del objeto puramente intencional como tal se queda en un estado latente, casi escondido. Solamente una manera particular de ejecutar el acto, una que agote la plena capacidad del acto de conciencia, como si fuera posible, hace al verdadero portador del objeto intencional totalmente visible y transfiere la relación de los dos portadores entre sí en la manera descrita arriba.

Se advierte una tendencia a negar estas notables transformaciones que ocurren solamente en las objetividades puramente intencionales durante un cambio en la manera de ejecutar un simple acto de intencionar, y que se pudiera, como resultado, negar la presencia de este par de portadores. Porque, en la vida cotidiana, por nuestra tendencia natural de sintonizarnos con los objetos ónticamente autónomos, nos inclinamos a extender la estructura objetiva encontrada en ellos hacia todas las objetividades en general y a rechazar como absurda la aseveración de la existencia de los dos portadores. A lo más, se pudiera conceder que una ilusión de su presencia en los objetos puramente intencionales surja del hecho de que efectuamos una nueva "objetivización" en la que, en vez de sólo efectuar un pensamiento intencional, intencionadamente nos dirigimos, en un segundo acto, hacia el correlato del pri-

mer pensamiento. Pero entonces —se puede alegar— tratamos básicamente no con uno sino con dos diferentes objetos puramente intencionales, cada uno de los cuales posee un solo portador.

Tenemos que contestar que, naturalmente, es posible en principio someter el correlato intencional de un acto de intencionar a una nueva "objetivización" como si fuera de un orden superior. Pero esto no es necesario, sin embargo, para aprehender el objeto puramente intencional en su peculiar estructura doble. Por otro lado, esa estructura bilateral no es creada solamente por una objetivización de doble paso. Para comprender la estructura doble, lo único que se necesita es efectuar el simple acto de intencionar de una manera ligeramente modificada, una manera que trae a la vista el cumplimiento pleno del acto, a fin de que los caracteres específicamente intencionales y la estructura surjan de su estado latente y casi escondido hacia la plena luz. En el proceso, desde luego, se presta atención a aquellos caracteres. La consecuencia de ello, sin embargo, es solamente su clarificación, y no se debe confundir con un acto conceptual independiente que proyectaría su propio objeto puramente intencional. Si, por otro lado, se efectúa un segundo acto de intencionar que se dirige al objeto intencional de otro acto de intencionar, entonces no tenemos ni un simple objeto puramente intencional ni dos de tales objetos, sino un correlato puramente intencional de dos actos, construidos el uno sobre el otro, que constituye una estructura formal mucho más compleja que la de un simple objeto puramente intencional.

Las clarificaciones y las transformaciones que en el dominio del objeto puramente intencional acontecen durante el cambio en la manera de efectuar el acto, son las que primeramente vuelven nuestra atención a la esencia distintiva del objeto puramente intencional. En efecto, muestran el agrado en que el objeto puramente intencional es dependiente de los actos de conciencia, cuando el cambio más pequeño, en la manera de su ejecución y en el contenido significativo, necesariamente evoca una transformación en la totalidad del objeto inten-

cional que le pertenece. En otras palabras, se puede ver claramente que —a pesar de su trascendencia— el objeto puramente intencional, en su existencia total y en su esencia, depende de la existencia y la esencia del acto correspondiente de la conciencia. Surge de la ejecución de actos de conciencia determinadamente condicionados que conducen hacia su "constitución" como una totalidad que trasciende aquel acto. Pero ya en esta "dependencia de los actos de conciencia", en esa "sumisión total a la esfera de influencia del *yo* de la conciencia", y, por otro lado, en la falta de un poder genuinamente creativo de la conciencia pura, del tipo que los seres humanos podemos realizar en nuestra experiencia, yace el argumento final para el hecho de que el objeto puramente intencional tal como es, en sí, una "nada" en términos de la autonomía óntica, que en sí ni puede existir ni es capaz de cambiarse a sí mismo. Decimos de él que es "proyectado" o "creado" por el pensamiento intencional, pero, de acuerdo con la esencia propia del acto intencional de pensar, esta creación no es una creación genuina, no es el tipo de producción por la cual lo que es "creado" inmanentemente contenga las determinaciones asignadas a ella por el acto. Meramente son asignadas a ella, y esta asignación no es creativa en el sentido de que las determinaciones asignadas puedan "incorporarse" en el objeto —especialmente en el contenido del objeto puramente intencional—. En la circunstancia intencional de "tener" determinaciones "asignadas" a él, el objeto puramente intencional no contiene en su contenido nada que pudiera darle su propio fundamento óntico. En un sentido verdadero es ónticamente heterónomo. En esto también, los dos portadores que podemos distinguir no son portadores en el sentido verdadero. El objeto puramente intencional no es "substancia". Se pudiera decir esto así: algunos de los elementos asignados al objeto puramente intencional nos engañan con su apariencia externa de "portador"; parecen jugar un papel que, según su esencia, no son capaces de jugar, debido a que para ese papel la verdadera inmanencia en el objeto dado de las determinaciones propias es indispensable. Solamente los elementos cualita-

tivos y formales que en este sentido verdadero son inmanentes a un objeto pueden determinarlo, pueden formarlo como este o aquel objeto. El objeto puramente intencional, por lo menos en su contenido, no es "determinado" en el sentido estricto del término. En comparación con cualquier objeto ónticamente autónomo, éste tiene una "ilusión" —una ilusión, sin embargo, que no tiene su base óntica en la esfera real que es trascendente con respecto a la conciencia pura; más bien, es una "ilusión" que saca su existencia ilusoria y su esencia de la intención proyectora (de lo "otorgador de sentido", *sinngebung*, como lo llama Husserl) del acto intencional—. Por otro lado, el objeto puramente intencional no es una completa nulidad, una "no-entidad", que no tiene ningún punto de contacto con, ni sostén en, ninguna esfera de existencia. Más tarde tendremos mayor oportunidad para hablar sobre el asunto.

Por ahora tenemos que recordar que cada acto intencional de hecho tiene su propio objeto puramente intencional, pero que, a pesar de esto, un discreto conjunto de actos puede tener uno y el mismo objeto puramente intencional. El objeto en este caso es individualmente lo mismo, esto es, el portador de su contenido es intencionado como uno que es idénticamente lo mismo. Con eso el contenido puede ser cambiado, por lo menos en el sentido de que, en caso de una nueva intención, lleva cierta "cualidad de ser conocido". Los cambios, sin embargo, pueden ser más amplios y profundos. Pueden limitarse a una determinación más estrecha y más penetrante, o aun puede conducirse a una "hetero-determinación", o más preciso, a una "re-fundición" del contenido. Existe desde luego el problema —que no podemos desarrollar más completamente aquí— de cuáles "hetero-determinantes" del objeto puramente intencional dado son posibles si su "qué" ya ha sido establecido y retenido. Se tiene que notar que el rango de esas posibilidades es diferente para los objetos puramente intencionales comparados con las objetividades "también intencionales", ónticamente autónomas. Así que, por ejemplo, no hay objetos reales como "una madera de hierro" ni objetos ideales como "un círculo cuadrado", mientras que objetos puramente inten-

cionales con tales contenidos son posibles, aunque no pueden ser intuitivamente imaginados. Si el sujeto consciente quiere operar dentro del marco de lo intuitivamente imaginable —asiendo, con base en su propia resolución, desde luego, al ya intencionado ("establecido", tal como lo llama Husserl) objeto puramente intencional—, es atado por los límites determinados que surgen del "qué" del contenido. Si abandona su resolución, sin embargo, los límites de su libertad se amplían, con el resultado de que, por ejemplo, puede moverse libremente dentro de los límites proscritos por un tipo especial de objetividad (esto es, aquélla de las objetividades "reales"). Un caso limítrofe de estas posibilidades, uno que no podemos pasar por alto, es la "destrucción" del objeto puramente intencional que previamente se había "establecido": en un acto particular el objeto se declara "nulo", para ser "ya no existente", por el cual el correlato intencional de tal acto invalidador contiene algunos conjuntos de circunstancias que son notablemente ostensibles. De sobre manera interesante es el hecho de que un objeto ya "destruido", ya "invalidado", puede volver a ser intencionado como un objeto invalidado. En los objetos puramente intencionales —como idénticamente lo mismo en términos del "qué" del contenido— que corresponden al conjunto de actos discretos de intencionar, se crea una singular "transcendencia", que no debe confundirse con la trascendencia previamente establecida de cada objeto puramente intencional con respecto a los actos que le pertenecen. Este nuevo tipo de transcendencia depende del tipo de objeto percibido desde el aspecto de contenido. Por ejemplo, cuando proyectamos el plan de una novela, imaginamos un joven quien, por sus atributos innatos, es mal preparado para conducirse con éxito en ciertas situaciones difíciles en la vida. Mientras, suceden acontecimientos decisivos y para enfrentarlos está desprovisto de todo menos de sus propios recursos. Como resultado de los conflictos, interiores y exteriores, que tiene que soportar, desarrolla una nueva resistencia, nuevas fuerzas, previamente existentes solamente en embrión, con el resultado de que, por fin, emerge

de la crisis totalmente cambiado, un hombre maduro y fuerte. Para poder concebir todo esto en detalle, tenemos que ejecutar un conjunto de actos intencionales donde el "héroe" consecutivamente se ve en nuevas situaciones: y aunque en cada una está algo cambiado y pasa por distintos estados psíquicos, sigue siendo intencionado como la misma persona. Además, en los actos individuales que ocurren "más tarde" en el conjunto de actos, aparece no solamente como alguien que está provisto con varias determinaciones que fueron explícitamente intencionadas en un acto dado, sino también como alguien que "previamente" era "diferente" y que previamente había sufrido precisamente esta y no aquella suerte. Sin embargo, no es intencionado solamente con respecto a lo que era "previamente" y con las cualidades que antes "tenía", sino también con las cualidades que "actualmente" tiene, y es intencionado de tal manera que no se acaba toda la gama de propiedades con las que fue explícitamente intencionado en cada acto individual. Así que el contenido total de este objeto puramente intencional excede en varias direcciones lo que corresponde al contenido explícito de la intención de cada acto intencional que pertenece exclusivamente al acto dado (si los restantes actos no fueran existentes). El contenido total del objeto intencionado como idéntico en los muchos actos, "transciende" el contenido del objeto que pertenece a un acto intencional aislado. O, para ilustrarlo de otra manera, debido a que en nuestro caso el acto individual no es aislado, y debido a que está en un lugar determinado en una pluralidad de actos temporalmente extendida, como miembro de ellos, el contenido intencional, que es determinado solamente por el contenido explícito de la intención, apunta más allá de sí mismo hacia los restantes elementos del contenido total del objeto intencional que es intencionado como idéntico en muchos actos. Allí yace la muy especial intencionalidad de contenido. De dónde viene, y cómo es posible, son problemas fenomenológicos especiales que no podemos examinar aquí.

§21. Los correlatos derivados puramente intencionales de las unidades de sentido

No podemos tratar aquí con los varios tipos de objetos primarios puramente intencionales que corresponden a los variados actos de conciencia construidos. Más importantes para nuestro propósito son las modificaciones que distinguen los objetos derivados puramente intencionales, creados por los sentidos verbales, de los objetos primarios.

Como hemos dicho, tanto las palabras aisladas como las oraciones enteras poseen una intencionalidad prestada, que les es conferida por actos de conciencia. Permite a los objetos puramente intencionales librarse del contacto inmediato con los actos de conciencia en el proceso de ejecutar y, de esta manera, adquirir una independencia relativa de éstos. Siendo puramente intencionales, los objetos "creados" por las unidades de sentido quedan ónticamente heterónomos y ónticamente dependientes, pero esta relatividad óntica suya se retro-refiere directamente a la intencionalidad inmanente en las unidades de sentido y solamente indirectamente a la intencionalidad de los actos de conciencia.

Por medio de esta mutación en su relatividad óntica, estos objetos logran cierta ventaja sobre los objetos primarios puramente intencionales. Pues mientras estos últimos son formaciones "subjetivas", en el sentido de que su "primariedad" es directamente accesible sólo al sujeto consciente que efectuó el acto que los creó, y mientras que en su necesaria pertenencia a actos concretos no pueden librarse a sí mismos de aquellos actos, los objetos derivados puramente intencionales, como correlatos de unidades de sentido, son "intersubjetivos": pueden ser intencionados o aprehendidos por varios sujetos conscientes como idénticamente los mismos. Ello se basa en el hecho de que las palabras (y oraciones) y, en particular, los sentidos verbales (y contenidos de sentido de las oraciones) son, de por sí, intersubjetivos (lo cual explicaremos en el capítulo 14).

Debido a este desprendimiento de los actos concretos de conciencia, que son afectados en su viveza y su riqueza primarias, los correlatos intencionales de las unidades de sentido también sufren otras modificaciones, de las cuales ninguna en particular es importante para la estructura de la obra literaria. Inhiere en una cierta esquematización de su contenido. Los objetos primarios puramente intencionales normalmente adquieren su "intencionalidad" en los actos que están entretejidos con otras varias experiencias conscientes. Así que el acto intencional es usualmente construido sobre la base de varios contenidos intuitivos y es frecuentemente entretejido con varias actitudes teóricas y prácticas. También con frecuencia viene acompañado por diversas emociones, actos voluntarios, etc. Como resultado de todo esto, el objeto puramente intencional correspondiente logra una viveza y riqueza de contenido y con el correr del tiempo es provisto con diversos sentimientos y caracteres de valor que exceden lo que es proyectado por el mero contenido de sentido del acto simple intencional. Pero, a pesar de esto, estos caracteres pertenecen al contenido pleno de un objeto puramente intencional dado —que en este caso constituye el correlato del repertorio total de las experiencias que se desarrollan— en exactamente el mismo sentido como parte del contenido intencional determinado exclusivamente por los contenidos del acto intencional. El contenido de sentido del acto intencional puede, por supuesto, ser construido de tal manera que en su contenido el objeto puramente intencional correspondiente sea intencionado como uno que está provisto con estos varios caracteres o como uno representado en una particular materia intuitiva: no logra, sin embargo, plenitud intuitiva ni viveza plena por medio de aquello solamente. Normalmente estos diversos elementos intencionales no se incluyen en el contenido del acto intencional, pero no obstante el objeto primario intencional correspondiente logra su "intuitividad", su plenitud y sus caracteres emocionales de otros elementos de la total experiencia en que la intención dada está empotrada. También es posible que el objeto reciba sus caracteres intencionales de emoción o voluntad de

la base experimental que produce dado pensamiento intencional. De hecho, no son explícitamente aprehendidos en el contenido pero, no obstante, para usar un término de Husserl, están presentes "atemáticamente".

Tan pronto como el objeto puramente intencional pierde su contacto directo con la experiencia (esto es, cuando se deriva de un objeto intencional) y halla su inmediato sostén óntico en la intencionalidad prestada de un sentido verbal (o de un contenido de sentido de una oración), también pierde su "intuitividad" imaginacional tanto como su multiplicidad de caracteres de valor y sentimiento, debido a que el sentido verbal pleno puede contener solamente lo que corresponde exactamente al contenido del acto simple intencional. Del objeto puramente intencional originalmente intencionado nos queda solamente un esqueleto, un esquema. Para la obra de arte literaria, en donde entran los objetos puramente intencionales, esta es una circunstancia particularmente inconveniente; y la pregunta surge sobre si la pérdida para la obra literaria que emana de esto puede ser compensada por otros elementos no semánticos. Más tarde veremos que éste es verdaderamente el caso; además ya tenemos recopilada, en forma de bosquejo, una parte de los materiales pertinentes a este propósito.

§22. El correlato puramente intencional de la oración

El correlato puramente intencional de la oración es diferente en varios aspectos de los correlatos puramente intencionales de los actos intencionales simples o del sentido verbal nominal. Lo que tenemos que hacer ahora es describir con más precisión la estructura particular de los correlatos intencionales de las oraciones y especialmente la de los "conjuntos de circunstancias". Está claro que aquí, como en otros puntos de esta obra, tenemos que limitarnos a un análisis de ejemplos, sin hacer el intento de formular una teoría general que tomara en cuenta todos los detalles y todos los casos posibles.

Nos limitaremos por ahora a los correlatos de proposiciones aseverativas. En primer lugar, tenemos que distinguir, como ya hemos notado en el parágrafo 19, entre el correlato puramente intencional de la oración y el posible "objetivo" conjunto de circunstancias, que en un caso dado aparezca en una esfera óntica que sea ónticamente independiente con respecto a la oración. Mientras que el conjunto objetivo de circunstancias, siempre y cuando que exista, tiene su lugar óntico en objetos existentes, entra con el objeto dado en la esfera óntica como miembro que no puede ser aislado estrictamente, y solamente es descubierto por nosotros en los juicios. El conjunto de circunstancias puramente intencional no solamente tiene su fundamento óntico en la proposición aseverativa dada, por cuyo contenido de sentido es creada y a cuya esencia "pertenece" por ser su correlato, sino también es —en el caso de oraciones independientes— una totalidad aislada, encerrada en sí. Es por mero accidente que "se le pega" el contenido de sentido de la oración. No hay ninguna conexión intrínseca, esencial, ni aun óntica, entre él y la oración correspondiente. Solamente por esta razón puede haber oraciones y, lo que es más, proposiciones aseverativas a las cuales corresponda ningún conjunto objetivo de circunstancias. Una oración, de hecho, no "tiene" un conjunto objetivo de circunstancias. Lo que "tiene", de hecho, de una manera esencial, es el conjunto de circunstancias puramente intencional o (*grosso modo*) el correlato puramente intencional de la acción, donde lo que "se tiene" no constituye parte de la oración.

Los conjuntos objetivos de circunstancias pueden corresponder directamente, según su esencia, sólo a proposiciones aseverativas. (Más tarde veremos cómo esta "correspondencia" se logra y cómo es posible.) Por otro lado, tal correspondencia directa se excluye plenamente, de acuerdo con su sentido, en el caso de las oraciones factuales interrogatorias. Lo mismo es la verdad en el caso de las oraciones imperativas, optativas, etc. Si yo mando a alguien: "¡dame un vaso de agua!", y si esto se cumple, entonces lo que se ha hecho es, en efecto, el cumplimiento de lo mandado; pero no es lo "mandado" en

el sentido estricto. Lo "mandado", como tal, no puede existir en ningún mundo ónticamente autónomo o real. La actualización (o concretización) de lo mandado se efectúa en la realización de un conjunto de circunstancias (o de un conjunto de conjuntos de circunstancias). Una vez realizado puede ser hecho en el "objeto material" de una proposición aseverativa y puesto en relación con el mandato recibido, como su "actualización" o "concretización". Sin embargo, no es "lo mandado" como tal lo que se realiza aquí, sino un conjunto de circunstancias cuya realización es, de hecho, resultado del acatamiento de alguien que recibió y entendió lo mandado. El conjunto de circunstancias realizado, sin embargo, no lleva puesta una marca distintiva que diga "lo mandado", y que en esto sea diferente de "lo mandado" en sí, para lo cual tal marca es esencial. Así que no hay un sello o una marca de "lo mandado" que distinguiría un conjunto "real" de circunstancias totalmente independiente de todas las intenciones conscientes y proposicionales. Porque es parte del sentido de un mandamiento que aquello que es mandado todavía no existe, sino que está todavía por realizarse. Con respecto al mandamiento, lo mandado como tal es "algo que ha de realizarse" y en realidad no hay nada que exista y que al mismo tiempo sea "algo que se ha de realizar". Luego, "lo mandado" como tal no puede ser verdaderamente realizado. Es solamente el correlato puramente intencional de una oración imperativa o de un acto subjetivo de intencionar. Como consecuencia, no hay conjuntos objetivos de circunstancias que corresponderían directa y exactamente a una oración imperativa.

Para resumir: cada oración "tiene", según su propia esencia, su correlato derivado puramente intencional, pero los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes corresponden solamente a un tipo particular determinado. Más tarde quedaremos convencidos de que aun las oraciones que tengan la forma de proposiciones aseverativas pueden modificarse de tal manera que, en contraste con los juicios "genuinos", no afirman haberse "dado en" un conjunto objetivo de circunstancias.

Dentro del correlato puramente intencional de la oración se tiene que diferenciar —en el mismo sentido como en el caso de cualquier objeto puramente intencional— entre su contenido, su estructura intencional y su modo de ser. Esta diferenciación nos parece más obligatoria que en el caso de los objetos puramente intencionales de los actos simples intencionales (o de los sentidos verbales nominales). Si no se hiciera esta diferenciación, se tendría que conceder que los correlatos puramente intencionales de las oraciones contengan elementos mutuamente contradictorios. Por ejemplo, el correlato puramente intencional de la oración como tal —precisamente porque es intencional— siempre tiene uno y el mismo modo heterónomo de ser. Mientras, el carácter óntico del contenido del correlato de la oración puramente intencional siempre es diferente, dependiente del diferente tipo de la oración que se trata. Así que el contenido de la proposición judicativa se caracteriza como "existente", el de la oración interrogativa, como "cuestionable", etc. De hecho, ya en las proposiciones aseverativas (más precisamente, en las llamadas proposiciones judicativas) existen diferencias considerables y que son mutuamente irreconciliables. Por ejemplo, aparece en el contenido del correlato intencional de la proposición categórica aseverativa el carácter óntico de la existencia simple e incondicional; en contraste, en el caso del juicio hipotético, este carácter es totalmente diferente, esto es, la existencia a que se refiere es condicionada de una manera u otra; en el caso de un juicio problemático, éste es ahora una "posibilidad" o una "probabilidad", etc. Por otro lado, aparece en el contenido correlativo de, por ejemplo, la oración "Friburgo está en Baden", el carácter de ese modo particular de ser que llamamos "realidad". Este tipo de carácter, mientras, no aparece de ninguna manera en el contenido correlativo de la oración "Las diagonales del cuadro intersectan en ángulos rectos", donde se reemplaza por el carácter de existencia ideal. Todos estos son caracteres ónticos que se difieren de, y son incompatibles con, el carácter de existencia intencional. Además, el contenido de un correlato de

una oración puramente intencional tiene una estructura formal que le es propia a él como el correlato de la oración (en una proposición aseverativa, es la estructura particular del "conjunto de circunstancias"; en la oración interrogativa, es aquélla del "problema", etc.) y que es esencialmente diferente de la simple estructura "objetivada" que también es propia del correlato de la oración puramente intencional como tal. Si el correlato de la oración puramente intencional no fuera "bilateral" —como son todas las objetividades intencionales— y si, como objetividad, no tuviera su propio portador y sus propios aspectos, que pueden ser colocados en el mismo nivel que los momentos que aparecen en su contenido, entonces sería imposible para todos estos caracteres aparecer en uno y el mismo objeto. Es solamente la diferenciación que hemos hecho entre el correlato de la oración como tal y su contenido, junto con el modo de ser de lo "meramente asignado", lo meramente "intencionado" (que es esencial para las objetividades puramente intencionales), lo que nos capacita para entender la presencia de estas estructuras y caracteres mutuamente exclusivos.

Tenemos que distinguir, en el contenido del correlato de la oración puramente intencional, entre su estructura formal y sus caracteres ónticos. Puede suceder que un conjunto de circunstancias y un problema traten exactamente del mismo asunto y, sin embargo, sean diferentes en cuanto a su caracterización óntica. Cuando, por ejemplo, se pregunta: "¿Es duro el hierro?", y luego se afirma: "El hierro es duro", el asunto del contenido de las dos oraciones puramente intencionales es exactamente el mismo. Porque es precisamente aquello cuya existencia se cuestionaba lo que es descrito como existente en una aseveración dada. El carácter óntico del contenido del correlato correspondiente, sin embargo, es cambiado. Analógicamente, existen conjuntos de circunstancias con idéntica materia de contenido pero diferente "forma de contenido" y, por otro lado, hay conjuntos de circunstancias con la misma forma de contenido pero con otra materia de contenido. Como ejemplo de lo primero podemos emplear los

correlatos de las oraciones: "La casa que está al otro lado de la calle tiene cuatro pisos" y "La casa del otro lado de la calle tiene cuatro pisos". El segundo caso se puede ejemplificar con los correlatos de las siguientes oraciones: "Esta rosa es roja" y "Este perro es café". Siempre se debe contrastar la estructura "formal" con la "materia", y se debe recordar que es solamente una excepción cuando dos correlatos de oraciones con idéntica materia se distinguen únicamente con referencia a la estructura formal. Lo contrario es más usual: correlatos de contenido se presentan con la misma estructura formal pero con distinta materia. A pesar de cierta variabilidad de la materia de contenido acoplada con la misma forma de contenido (y viceversa) se puede decir que, en general, existe una dependencia funcional entre la estructura formal y la materia del contenido. Las leyes que gobiernan los casos individuales no nos conciernen aquí.

Sin desarrollar una perspectiva general de la forma del contenido de un correlato de la oración puramente intencional, quisiéramos mostrar, con base en el ejemplo especial del conjunto de circunstancias, cómo esta forma difiere de la estructura formal del objeto simple.

Si hacemos caso omiso, por el momento, de los varios caracteres ónticos en los cuales pueden aparecer los conjuntos de circunstancias que ocurren en el contenido de un correlato intencional de una declaración, la totalidad se nos puede especificar tanto *materialiter* como *formaliter*. Es claramente imposible tener materia pura o forma pura en sí. Solamente una operación de variación (para emplear el bien seleccionado término de Husserl), por medio de la cual permitimos variar las determinaciones materiales y así hacerlas variables, nos capacita para poner a un lado la estructura formal de un conjunto de circunstancias.

Como ejemplo, tomamos el correlato intencional de la oración: "La rosa es roja". En primer lugar, tenemos que notar que la estructura formal peculiar del conjunto de circunstancias no puede ser aprehendida puramente si se dice —como se ha hecho frecuentemente hasta ahora— que esto no es más que

el "siendo-rojo" de la rosa.[14] Aun haciendo caso omiso del hecho de que esta expresión nominal es formulada de tal manera que el momento óntico, o, más precisamente, el momento de continuación, está empujado hacia el primer plano (como si se distinguiera el conjunto de circunstancias del objeto simple con eso), esta expresión es una expresión nominal, y trae hacia su correlato intencional aquel momento formal que es característico de objetos simples. Por medio de ello, la estructura formal peculiar del conjunto de circunstancias es, en cierto grado, escondida; en todo caso, hecha impura. El conjunto de circunstancias puede ser aprehendido en su estructura pura solamente si no lo nombramos, sino, efectuando una operación formadora de oraciones, lo desarrollamos en una manera nominal/verbal y, al hacerlo, miraremos, como de soslayo, su estructura formal sin que la objetivemos. Veremos, entonces, que la estructura formal del conjunto de circunstancias (o, más generalmente, del correlato de la oración) difiere fundamentalmente de la estructura del objeto intencional simple.

Analicémoslo con más cuidado: "La rosa es roja". Si de veras ejecutamos la operación formadora de oraciones correspondiente, nos dirigimos, sin duda, intencionalmente hacia esta rosa como si fuera un objeto (y, en este caso particular, como si fuera una cosa), pero no precisamente de la misma manera como lo hacemos en caso de una presentación, o intención, puramente nominal simple. En esta última, la rosa aparece como algo encerrado en sí mismo, como algo arrebatado en un solo acto "desde fuera", que, mientras que persista en su "auto-encerramiento" no se revela a nosotros. Hablando figuradamente, no podemos invadir el objeto dado; así que lo percibimos como una unidad que, siendo determinada por un número de diferentes elementos cualitativos, es, sin embargo, indiferenciada, no se ve en contraste con sus cualificaciones individuales. Además, "terminamos" con el intencionar (o percibir) en que lo tenemos ante nosotros como una totalidad cerrada, no abierta. De ninguna manera sirve como punto de

[14] O sea, la "roja-idad", la "rojeza" de la rosa (n. del t.).

arranque para algo diferente, sin tomar en cuenta si esta "otra cosa" está contenida en ella o si es trascendente a ella. El objeto, "esta rosa", nos parece totalmente diferente cuando aparece como un elemento en un conjunto de circunstancias desarrollado por una oración. Claro, aquí también es "presentado", o sea, se queda "a la vista"; y no pierde su "auto-encierramiento" por ser privado de su delimitación. Sin embargo, claras modificaciones aparecen. En primer lugar, el objeto "esta rosa" sirve como punto de arranque hacia algo diferente en el desarrollo del conjunto de circunstancias. O, para hablar en estrictos términos ontológicos: funciona en el conjunto de circunstancias como el punto de apoyo para todo lo demás que también aparezca en el conjunto de circunstancias. En cierto sentido, el objeto mismo pertenece al conjunto de circunstancias como su componente real. Por otro lado, podemos decir que el conjunto de circunstancias entero (en nuestro caso: cuando tratamos de proposiciones categóricas afirmativas del tipo "S es P") se lleva a cabo dentro de sí mismo, dentro de sus propios "límites". Esto será más claro (y al mismo tiempo desaparecerá una cierta ambigüedad conectada con el objeto "esta rosa") tan pronto como volvamos a considerar las maneras en que el objeto "esta rosa" se muestra en el conjunto de circunstancias. Por el momento, sin embargo, debemos notar que este objeto, tomado como elemento en el conjunto de circunstancias, se nos abre de una manera notable aunque se queda una totalidad delimitada. Desde el principio nos parece como algo accesible "desde adentro"; como algo que queda abierto para nosotros. Y conforme vayamos desarrollando un conjunto de circunstancias dado, meramente hacemos uso de su "apertura" e intencionadamente penetramos hacia su interior. Esta "apertura" no es, en general, un momento óntico; no es un modo óntico de comportamiento de un objeto ónticamente autónomo como tal. En general, este objeto (sobre todo en el caso de referirnos a cosas "sin vida", "muertas") es insensible a las diferencias entre la "apertura" y el "encerramiento", aunque estas diferencias tienen su base en su estructura óntica. En nuestro caso, no es más que una cuestión del hecho de que

nos abrimos hacia el objeto tan pronto aprehendemos el conjunto de circunstancias. La operación formadora de oraciones —en todas sus varias modificaciones, pero primeramente en aquella que conduce hacia la proposición categórica aseverativa— es precisamente un modo de la "apertura" del objeto (y en particular una cosa) que por el momento se da externamente en su totalidad. Cuando se nos aparece ya como "abierto", no obstante, estamos suficientemente preparados para desarrollar o aprehender un conjunto de circunstancias y de esta manera tratar con él como con un objeto que ha sido "abierto". En este momento deja de sernos dado de una manera puramente "objetiva". Porque el "auto-encerramiento" del objeto pertenece a una manera objetiva simple (nominal) de ser dado, no meramente en el sentido de demarcación, sino también en el sentido de que el sujeto consciente, a quien se da el objeto, lo aprehenda o lo intencione solamente "desde fuera" y de un solo golpe.

Aquí también tenemos una delineación en el sentido de que el objeto, "esta rosa", "aparece" en el conjunto de circunstancias y constituye una parte real de él, aunque, al mismo tiempo, el conjunto de circunstancias se lleva a cabo "dentro del marco" del objeto del sujeto. Para poderlo mostrar, sin embargo, primero tenemos que orientarnos mejor con respecto a los otros elementos en el conjunto de circunstancias. Decimos: "La rosa es roja". Así que en este conjunto de circunstancias aparece también un elemento de "rojeza" (o "rojura" o "rojo-idad"). En este conjunto de circunstancias, no obstante, y en general, "lo rojo" no es objeto en sí mismo. Es algo que según su propia naturaleza no puede ser un *ens* —para emplear la apropiada expresión escolástica—, sino solamente un *entis*. Como tal, es diferente de la rosa misma. Por otro lado, en nuestro caso, lo rojo (rojeza) es precisamente lo que está "contenido en" la rosa; es lo que —según el sentido de la oración— "pertenece" a la rosa. Y puede existir solamente como algo "contenido" o "perteneciente". Por ser algo así esencialmente independiente, algo que, encontrando su punto de apoyo para su existencia en otra cosa (la rosa), existe en la

unidad de una totalidad solamente con aquel otro, este elemento, lo rojo —tal como "esta rosa"—, constituye un componente real de un conjunto de circunstancias. Sin embargo, no es meramente algo "perteneciente" o "debido"; es, al mismo tiempo, algo que pertenece de tal manera que es contenido en el objeto dado como algo determinante de este objeto, como algo que lo limita y lo forma como un "objeto rojo". Esta "cualidad de contenido determinante" es una característica de cada "aspecto", de cada "propiedad" como tal. Se puede hablar de él en dos maneras, de igual derecho: determina el objeto solamente por ser contenido en él; y es contenido en él solamente porque lo determina.

¿Como qué, entonces, aparece el objeto "esta rosa", en nuestro conjunto de circunstancias?, ¿como una "rosa roja"?, ¿o como una "rosa" con todas sus propiedades y aspectos, con la excepción de sólo este elemento de lo rojo?, ¿o, finalmente, en algún tercer sentido todavía por determinarse?

Como veremos, aparece en las tres maneras; y el hecho de que lo "hace" es característico de la estructura formal del conjunto formal de circunstancias. Si empezamos, por el momento, con el último modo, el tercero, queda claro que podemos hablar de "esta rosa" en el sentido de que se tiene en mente solamente la rosa "misma" como portador de diversas propiedades, un portador que ya es determinado cualitativamente, según la naturaleza del objeto, como "rosa", pero sin tomar en cuenta las determinaciones cualitativas de esas propiedades. Cuando se habla de un "portador" (*substantia*), ya queda decidido que es un portador solamente como portador de algunas propiedades y otras determinaciones. No es posible, entonces, mientras que esté sintonizado con el portador, pasar por alto las propiedades que lo acompañan, las que son "portadas" por él, como si fueran totalmente eliminadas. Es posible pasar por alto solamente cuáles propiedades sean, o sea, se puede pasar por alto solamente sus determinaciones cualitativas. En nuestro conjunto de circunstancias, "esta rosa" funciona primeramente como un portador cualitativamente determinado como "rosa" y, en

particular —en el caso de un desarrollo terminado de un conjunto dado de circunstancias— como un portador de precisamente aquel momento de determinación gracias al cual la rosa es, de hecho, roja. A este grado, entonces, la "rosa", entendida así, aparece como algo contrastado con su elemento acompañante de "lo rojo". Este contraste, que se basa en la diferencia entre las funciones de ser portador y de ser propiedad, es superado, sin embargo, por la esencia de esas dos funciones. Y la esencia peculiar del conjunto de circunstancias, que encuentra su desarrollo pleno solamente por medio de la intencionalidad de la oración, descansa precisamente en el superar esta oposición básica. El hecho de que la rosa, como un portador determinado por el hecho de su naturaleza constitutiva, es precisamente un portador de esta determinación de "lo rojo" no significa más que: esta rosa es roja. Cuando aprehendemos un objeto en oposición básica a su determinación y, a la vez, al superar esta oposición por medio de las dos funciones que hemos nombrado, aprehendemos un determinado conjunto de circunstancias en la forma explícita, plenamente desarrollada, que es peculiar a él. Por medio de esta "superación", "lo rojo" de "la rosa" llega a ser "peculiar" a ella y es traído en la esfera óntica de "la rosa"; y aunque, en este mismo conjunto de circunstancias, el "resultado", como quien dice, de esta inclusión no se logra (mientras, sería "incluido" o "contenido", como en el caso de los sentidos verbales nominales/adjetivales) todo es preparado para eso precisamente por el desarrollo del conjunto de circunstancias. En el conjunto mismo de circunstancias, solamente la inclusión está expuesta —precisamente como está involucrado en la ejecución, como es ejecutado en el desarrollo de las dos funciones de ser portador y de ser una propiedad—. La función peculiar de la oración —como hemos notado antes, aunque quizá solamente ahora se percibe claramente— está precisamente en su plenitud en esta exposición.

Cuando hablamos de la "función" del portador, debe ser claro que empleamos un lenguaje figurado; tenemos que eliminar, estricta y necesariamente, de su sentido todo elemento

de "actividad" o de "acontecimiento". Aun con que la rosa sea roja, no acontece nada. Si se prefiere, es cuestión aquí de relaciones puramente estáticas, que, sin embargo, como correlato de una oración, logran en su ser puro una exposición nominal/verbal y su desarrollo. Sin embargo, en un intencionar puramente "objetivo" nominal, no es visible su desarrollo sino que es indicado solamente en la forma objetiva "aparejada" que es constituida a través de su existencia (esto es, en la forma total de algo que es determinadamente cualificado). El objeto, así, se presenta ante nosotros como una unidad "auto-encerrada", que podemos aprehender solamente "desde fuera".

La superación de la oposición entre "rosa" como portador y "lo rojo" como su determinación, una superación que se efectúa en el conjunto de circunstancias, necesariamente lleva consigo el hecho de que "esta rosa", del conjunto dado de circunstancias, aparece en otro modo, notablemente potencial/actual, esto es, como una rosa determinadamente "roja". Es un modo "potencial" debido a que la rosa todavía no está presente como una "rosa roja" en este conjunto de circunstancias; para que aparezca ante nosotros como "rosa roja" se requiere una objetivación nominal especial que tomaría en cuenta el "resultado", como quien dice, de este conjunto de circunstancias. Sin duda, en esta objetivación una cierta forma "lógica" se impone sobre el objeto, una forma que refleje la connotación "adjetival" de la palabra "rojo" en relación con la palabra "rosa". No se debe pensar, sin embargo, que esta objetivación de alguna manera transforma el objeto ónticamente o que lo trata de una manera ajena a su naturaleza, o sea, como si fuera característica de la relación estática entre el portador y la propiedad (más generalmente, la determinación) que es característica del objeto solamente en la forma que aparece cuando aprehendemos el conjunto de circunstancias y como si fuera el objeto "rosa roja" hecho relativo a la objetivación que lo "constituye". El hecho de que no es así se ve precisamente por el notable modo "potencial-actual" en que "esta rosa" aparece en nuestro conjunto de circunstancias. Al grado que esta rosa sea roja; al grado, entonces, que la superación de la oposición

entre "rosa" como un portador y "roja" como su determinación se haya logrado, la rosa es en realidad una rosa y no fue sólo específicamente aprehendida en su actualidad; por esta razón, su aparición está provista con un elemento de potencialidad.

Pero "esta rosa" aparece en nuestro conjunto de circunstancias en aún otro sentido, esto es, como una rosa provista con todas sus propiedades, con una sola excepción, la propiedad por la cual es "roja". Esta, la misma rosa, que es fragante, que es delicada, que es... etc., también es roja. Por cierto, en nuestro caso esto no está significado explícitamente, ni tampoco hay un desarrollo explícito en el correspondiente conjunto de circunstancias. A pesar de esto, sin embargo, todas las propiedades (conocidas) de la rosa son co-intencionales implícita y potencialmente cuando hablamos primeramente de una rosa y luego de esta rosa. Consecuentemente, pero solamente a cierto grado, la rosa está potencialmente indicada como tal en nuestro conjunto de circunstancias. De esto surge una consecuencia de particular importancia para nosotros: esto es, debido a que cada propiedad de un objeto esconde, como si estuviera detrás de ella, un determinado conjunto de circunstancias que —hablando figuradamente— indirectamente se manifiesta en una forma comprimida en el objeto que está provisto con una propiedad dada (por ejemplo, en la "rosa delicada"); entonces, líneas directas conducen del conjunto de circunstancias, que está en este momento logrando un desarrollo, hacia otros conjuntos de circunstancias que pertenecen al mismo objeto (esta rosa), y solamente necesitamos seguirlas para que se desarrollen también. Podemos decir que el objeto —como aparece a nosotros cuando penetramos su "interior"— no es más que una pluralidad, circunscrita y ordenada, de conjuntos de circunstancias unidos por el mismo portador, de los cuales traemos solamente uno hacia una exposición particular y desarrollada en un momento dado, pero, entonces, en cierto grado, lo deslindamos de los demás. Si nos dirigimos hacia un objeto en un acto nominal, intencionamos en el acto todo el rango óntico que es marcado por tal conjunto

unificado de conjuntos de circunstancias entretejidos y lo vemos desde fuera como una totalidad uniforme que es cualificada de esta u otra manera; y tomamos esta totalidad *sub specie* de la naturaleza constitutiva ("rosa") que cualifica directamente al portador común de todos estos conjuntos de circunstancias, ahora invisibles y comprimidos. La existencia de "esta rosa", tomada explícitamente, es la coexistencia de todos los conjuntos de circunstancias unidos por el portador común que aparece en ellos. Solamente si se limita el sentido de la palabra "objeto" al portador de propiedades se puede decir que el objeto de todos estos conjuntos de circunstancias sirve como su base, que fundamenta todos ellos. Los fundamenta precisamente porque —y solamente en este sentido— en cada uno de ellos "funciona" como portador. Pero sin estos conjuntos de circunstancias no pudiera existir, de ninguna manera. Luego, se puede decir que el "mero" portador es tan ónticamente dependiente como lo es el "accidente". Solamente con todos sus "accidentes" (propiedades, momentos, etc.) forma un rango óntico, ónticamente independiente, un "individual", uno que no sería posible si no cumpliera con la función de portador en sí.

En la multiplicidad de conjuntos de circunstancias (y, aun en un grado mayor, en la multiplicidad de los correlatos intencionales de las oraciones) se encuentran —como ya hemos indicado— muchas diversas modificaciones de la estructura que acabamos de describir. No podemos demorarnos aquí por más tiempo. Tenemos que agregar un punto más, sin embargo, para eliminar una posible objeción. Alguien pudiera preguntar: ¿sería la penetración en el interior del objeto —en el sentido de un rango óntico, ónticamente independiente— característica de cada conjunto de circunstancias? y, ¿cuál es la situación para el correlato de una oración como: "Un vagón pasa" o "Mi perro ladra", etc.?

Se tiene que conceder que, en estas instancias, el tipo de penetración en el interior del objeto del sujeto que mencionamos en previos ejemplos no ocurre aquí. Aquí el objeto del sujeto desempeña una acción como algo cerrado, un "indivi-

duo no abierto". Pero, no obstante, no es intencionado como descansando en sí mismo, como contenido dentro de sus propios límites ónticos, como es el caso con el intencionar simple objetivo, puramente nominal. De hecho, no lo penetramos: se extiende más allá de su propio rango óntico; por lo menos, participa en un acontecimiento o ejecuta una acción. Como resultado, se abre una brecha en algún punto en su total rango óntico a través de la cual podemos penetrar en su interior, como, por ejemplo, cuando desarrollamos el conjunto de circunstancias "El vagón pasa". Pero también —pasando por alto esta posibilidad— el objeto cualificado de esta o aquella manera y aprehendido como una totalidad, en su total cualificación, aparece aquí como un portador de una actividad ejecutada por él, con el resultado de que esta actividad encuentre en el portador no solamente su fundamento óntico sino también su punto de origen. Así que la actividad verdaderamente no cae dentro de su rango óntico, pero sí pertenece a su rango de operaciones. Consecuentemente, tenemos ante nosotros el objeto del sujeto como uno que se está desarrollando en cierta dirección dentro de su rango de operaciones. El que este posible rango de operaciones también pertenece al objeto y que es condicionado en su diseño por la esencia total del objeto, se ve ya en el hecho de que, habiendo postulado la oración "Un vagón pasa", podemos proceder a la formulación "Un vagón está pasando", o a la formulación existencial, "Existe un vagón que pasa".

A pesar de estas distinciones notables, tratamos, en los presentes ejemplos, con el comportamiento de un objeto, con la diferencia, sin embargo, de que aquí no es el comportamiento del portador de la propiedad el que se desarrolla con respecto a su propiedad. Tratamos, más bien, con el comportamiento de un portador, cualificado como sea, de una actividad en el mundo objetivo circundante de aquel portador, y es este comportamiento el que alcanza el desarrollo nominal verbal en una línea de operación que es contenida en su total rango de operaciones. Y precisamente en la misma manera como, en "esta rosa es roja", una "rosa roja" es indicada de una manera

potencial-actual, así, en el conjunto de circunstancias, "un vagón pasa", un "vagón que pasa" es indicado de una manera potencial-actual, a fin de que podamos proceder hacia él inmediatamente, y nominalmente intencionarlo o desarrollarlo en términos de un conjunto de circunstancias. Si de veras lo hacemos, ampliamos, como quien dice, el puro rango óntico por medio de una línea de su rango de operaciones y nominalmente aprehendemos la totalidad.

El análisis de la estructura del conjunto de circunstancias que acabamos de realizar se orientó primordialmente hacia un conjunto de circunstancias ónticamente autónomo. Pero también son válidas las conclusiones para los correlatos puramente intencionales de predicaciones, con la distinción de que aquí todo se refiere a la estructura formal del contenido de tal correlato, y esta estructura, tanto como las cualificaciones materiales contenidas en esta forma, es solamente algo meramente intencionado y es ónticamente heterónomo. Sin embargo, no se debe inferir la conclusión falsa, con base en el paralelismo que acabamos de establecer entre los conjuntos de circunstancias ónticamente autónomos y los que son puramente intencionales, que todo lo que es de una manera válido para el conjunto de circunstancias ónticamente autónomo también sea válido para los correlatos puramente intencionales de oraciones, y viceversa. Aquí nos limitaremos a unos cuantos ejemplos de las diferencias entre ellos; los presentamos a continuación.

Para poder existir, los conjuntos de circunstancias ónticamente autónomos tienen que cumplir con una serie de condiciones que no rigen obligatoriamente para los contenidos de los conjuntos de circunstancias puramente intencionales. No solamente tienen que cumplir con las leyes que surgen en general de la estructura esencial de cada objeto (por ejemplo, las "regularidades analítico-formales", para emplear un término de Husserl), sino también tienen que cumplir con las leyes esenciales que gobiernan en el dominio de los objetos a que pertenece la materia de un conjunto de circunstancias dado. Sin embargo, si es un conjunto de circunstancias que ha de

existir en un mundo que existe "de hecho" y, en varios aspectos, contingente, entonces, varias condiciones "accidentales" también tienen que cumplirse: en cuanto a éstas, la correspondiente "experiencia" (en el sentido estricto de la palabra) nos instruye y encuentra su expresión en, por ejemplo, las leyes físicas, químicas, u otras semejantes. Nada de eso se necesita para el contenido de los conjuntos de circunstancias puramente intencionales. Aunque, en base puramente formal-ontológica, por ejemplo, no es posible para un conjunto de circunstancias objetivamente existente y ónticamente autónomo contener elementos materiales mutuamente exclusivos; en un conjunto de circunstancias puramente intencional la existencia de elementos mutuamente contradictorios es posible. De la misma manera, si ha de existir, un conjunto de circunstancias realmente (*realiter*) existente tiene que ser determinado total e inequívocamente. Esto no se da en cuanto a los contenidos de los correlatos intencionales de las oraciones. Si una oración es ambigua en su contenido de sentido, su ambigüedad se refleja en el contenido del acompañante correlato puramente intencional en una notable multiplicidad opalescente. Sobre todo, el asunto de la oración queda afectado con esto; pero en conexión con ello, su estructura formal también muestra una complejidad excepcional. En muchos casos es muy difícil analizar estas situaciones complejas, especialmente si la ambigüedad de la oración acompañante no se ha hecho evidente y la oración, a primera vista, parece ambigua. Si la ambigüedad de la oración es suficientemente evidente, sin embargo, la naturaleza multiforme o multiestraficada del contenido puramente intencional del correlato estará claramente dibujada. Como ya sabemos, la ambigüedad de la oración puede basarse o en la ambigüedad de las palabras individuales que en ella aparecen o en una oscuridad, y, entonces, también ambigüedad, de la construcción de la oración. Se puede "leer" tal oración de distintas maneras y de esta manera llegar, en cada caso, a una diferente (y ya ambigua) oración, pero ni las palabras individuales ni la construcción de la oración nos capacitan para favorecer una de esas lecturas sobre las otras. Asimismo, la ora-

ción ambigua tampoco se debe identificar con el conjunto de las oraciones inambiguas obtenidas por medio de la "interpretación". Es característico precisamente de las oraciones ambiguas el que permiten un número de interpretaciones sin excluir ni favorecer a ninguna. Pero, porque todas las "posibles" interpretaciones se permiten y son igualmente justificadas, el contenido puramente intencional del correlato es también "opalescentemente" multiforme y esconde los elementos conflictivos dentro de sí. Ya que esto es imposible en el caso del conjunto de circunstancias objetivamente existente y ónticamente autónomo, y ya que por costumbre se pasa por alto la esfera de los correlatos puramente intencionales, se inclinará, quizá, a tomar la postura de que las oraciones ambiguas tienen no solamente un correlato, sino un número de ellos, y que su rango es determinado por el número de posibles interpretaciones. Los correlatos individuales, entonces, constituirían un discreto conjunto, cada miembro del cual pertenecería a una oración diferente. De esta manera llegaríamos a la aseveración de que la oración ambigua en realidad no tiene ningún correlato puramente intencional por sí misma, sino que primeramente tiene que hacerse inambigua para poderlo tener.

Este enfoque, sin embargo, pasa por alto, o procura evitar, precisamente lo que tiene que ser aclarado, a saber, la ambigüedad misma. Negarle a la oración ambigua su propio correlato puramente intencional es no mirar hacia el correlato puramente intencional sino hacia los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes y ónticamente autónomos, que claramente no pueden presentar esta multiformidad opalescente. También equivale a pasar por alto la diferencia significativa entre una objetividad puramente intencional y cualquier objetividad ónticamente autónoma y, a la vez, fácilmente llegar a un concepto erróneo de esta última. Otra vez, hay que acentuar que cada oración —aun la oración absurda y ambigua— tiene su propio correlato intencional. En particular, sin embargo, no es verdad que el correlato puramente intencional de una oración ambigua consista en un conjunto de discretos correlatos de oraciones. Todo lo contrario, es un solo correlato, y, más precisa-

mente, un solo contenido de un correlato que "opalesce". Esto se sigue del hecho de que una oración (y también una palabra sola) es ambigua solamente si en su contenido de sentido contiene, además de los elementos ambiguos, los que no lo son. Solamente el intertejido de elementos ambiguos con los inambiguos lleva a cabo una oración ambigua. Correlativamente, su contenido del correlato puramente intencional se construye de tal manera que posee un fundamento de elementos "comunes" sobre el cual los otros elementos, correspondientes a las expresiones ambiguas, se aferran de una manera notablemente "multi-radiante". Y se aferran precisamente porque, entre los elementos inequívocamente determinados (los elementos "comunes") del contenido y los elementos que pertenecen a las expresiones ambiguas, existe una conexión floja, no determinadamente fija. Esta es la base para el carácter "iridiscente" y "opalescente" del contenido entero del correlato.

La presencia de tal correlato "opalescente" puramente intencional de la oración, es de particular importancia para aprehender la esencia de la obra literaria. Por el momento se debe notar solamente que hay un tipo especial de la obra de arte literaria cuyo carácter básico y cuyo encanto peculiar descansan en las ambigüedades que contiene. Su presencia es una presencia calculada para el pleno deleite de los caracteres estéticos que se basan en la "iridiscencia" y la "opalescencia", que perderían su encanto si alguien quisiera "mejorar" la obra evitando las ambigüedades (como, por ejemplo, pasa con frecuencia con las malas traducciones).

Estos análisis de los conjuntos de circunstancias puramente intencionales nos capacitará para comprender las nuevas circunstancias y los problemas que ahora se nos revelarán en una multiplicidad (un conjunto) de oraciones interconectadas. Volvamos a ellos.

§23. Complejos de oraciones: las unidades superiores de sentido constituidas por ellos

En lo abstracto, no es imposible que varias oraciones se sigan, una tras otra, sin que tengan conexión entre sí. Siendo eso así, las oraciones pueden ser arregladas en otro orden, o ser reemplazadas: su orden, en todo caso, no está determinado por su contenido de sentido. En este caso, cada oración no solamente contendría un "pensamiento" uniforme, sino que este "pensamiento" estaría definitivamente encerrado en cada oración y se iniciaría de nuevo sin estar ligado a lo que precede y sin indicar lo que ha de seguir. Así que, por ejemplo, el enfermo mental puede hablar por horas, y nadie puede adivinar con precisión el sentido de contenido de las oraciones, ni las razones por las cuales tales oraciones se pronunciaron en esta secuencia. Sin embargo, una secuencia de oraciones desconectadas es una anomalía. La sucesión de las oraciones de por sí requiere que en cierto grado se las trate, desde el principio, no como piedritas acostadas en fila sino como componentes de una unidad superior. Desde el principio estamos preparados no meramente para entender las oraciones individuales, sino también para tomarlas solamente como "medidas" y, observando las conexiones que se dan entre ellas, aprehendemos la unidad que entre ellas existe. Ya que estas conexiones son casi invisibles, nos esforzamos por encontrarlas, pero nos maravillamos al no encontrarlas, por ejemplo, en el caso del que habla sin sentido.

No cabe duda de que es normal que tales conexiones estén presentes en las oraciones sucesivas. Sin embargo, surgen las siguientes preguntas:

1. ¿Qué cosa es una conexión entre oraciones?

2. ¿En cuáles propiedades de las oraciones individuales se basa? (¿Qué es lo que la lleva a cabo?)

3. ¿La presencia de las conexiones entre oraciones creará la constitución de algo totalmente nuevo? Si este es el caso, ¿qué es ese "algo nuevo"?

4. ¿Existen varios tipos de conexiones entre oraciones y, si los hay, cuáles son?

5. ¿Se puede reconocer la variabilidad entre los tipos de conexiones entre las oraciones en las peculiaridades de las entidades nuevamente constituidas? y ¿de qué manera?

Aun la formulación de estas preguntas da por sentado que las oraciones individuales son primordiales y sirven como base para la totalidad —sea esta totalidad un "cuento", una "prueba", etc.— que se edifica sobre ellas y es constituida desde el principio por ellas. Se encuentra también el punto de vista opuesto; por ejemplo, que lo que resulta primordial es la totalidad, que es determinante y constitutiva, y que las oraciones individuales son determinadas y constituidas por el sentido de la totalidad. ¿Será posible que las mismas observaciones que expresamos previamente sobre la dependencia relativa de las operaciones formadoras de oraciones nos conduzcan a tal concepción? ¿No nos contradecimos aquí?

Desde nuestra perspectiva, ambos puntos de vista —entendidos correctamente— son correctos y no se contradicen entre sí, ya que se refieren a distintas situaciones. Cuando hablamos de "constituir", la expresión puede tener un sentido doble, de acuerdo con el punto de vista desde el cual se observa la totalidad, por ejemplo, un cuento. Se puede observar la totalidad en su "devenir", tal como surge de las operaciones subjetivas, o como algo ya completo, lo cual podemos aprehender solamente entendiendo las oraciones individuales que en ello están contenidas. En el primer caso, se puede conceder que, en cierto sentido, la totalidad es "más primordial". No solamente en la creación de la obra literaria, sino también en el habla viva (especialmente en las unidades más largas, por ejemplo, discursos parlamentarios o conferencias —siempre y

cuando, por supuesto, no hayan sido escritos de antemano—), el llamado concepto de totalidad es primordial; es lo primero que surge. Esto es lo que determina cómo las oraciones individuales se forman, y la secuencia o el orden que han de seguir. O, por decirlo de otra manera, las oraciones individuales, según su contenido, su forma, y aun su expresión fonética, están compuestas con vistas a lo que la totalidad ha de ser. A este grado, entonces, la totalidad sería aquella que contribuye a la constitución de las oraciones individuales, aunque, al fin y al cabo, las oraciones individuales mismas tienen que ser creadas por las operaciones formadoras de oraciones. O, para enfocarlo desde una perspectiva subjetiva: el empuje original para crear una totalidad determinada (un "discurso", un "cuento", un "drama", etc.) lleva consigo las individuales operaciones formadoras de oraciones e influye en su ejecución. Sin embargo, aun desde esta perspectiva, lo que yace por debajo y actúa como un factor determinante no es la totalidad ya formada, sino solamente su "concepto", el bosquejo (o esquema), más o menos preciso, de lo que ha de ser formado. La obra, al terminarse, suele ser notablemente diferente de lo que al principio se sentía y de lo que fue planeado por el autor. Porque, aun con un concepto claro y detallado, la totalidad de la obra se desarrolla por medio del establecimiento de las oraciones individuales y se desvía, por mucho o por poco, de lo que se planeó originalmente. Tantas veces acontece que el autor mismo no sabe qué llegará a ser su obra ni como se cambiará "en sus manos". Me parece que el único enfoque correcto sobre esto es que el autor tendrá que tener cierta perspectiva de algo que trasciende las oraciones individuales que se forman en un punto dado de la obra.

La situación aparece diferente cuando la obra entera se ve como una formación completa (o completada). En ésta las oraciones individuales son la base; ellas tienen que estar "allí" primero para que la totalidad pueda de alguna manera constituirse. La obra entera es, entonces, algo dependiente, que surge del contenido total del sentido y del orden de las oraciones individuales. A la vez, no obstante, no se debe olvidar

que las oraciones individuales aparecen en una determinada secuencia y con determinadas conexiones y que como resultado —como veremos pronto— su total contenido de sentido (y en algunos casos hasta su lado fónico) no es determinado solamente por los sentidos verbales que aparecen en las oraciones individuales (tomadas aisladamente), sino que con frecuencia está formado en detalle y modificado en varios aspectos por los contenidos de sentido de otras oraciones (antecedentes).

Es esencialmente la misma situación que ocurre cuando nos familiarizamos con una obra literaria. Lo que primero vemos, lo que tenemos que emplear tanto con referencia a su contenido como a su forma, si hemos de alcanzar la obra entera, son las oraciones individuales. Además, éstas no se dan todas juntas, ni a la vez; todo lo contrario, las conocemos y las entendemos en secuencia. De la misma manera, con respecto a ello, son las oraciones individuales lo que es primordial y determinante; y es la obra en su totalidad, por lo contrario, lo que está constituido por ellas. Pero, debido a que nuestro análisis tiene como objeto la obra literaria completa, y que nos referimos hacia atrás a las operaciones subjetivas sólo cuando lo que se encuentra en la obra misma lo hace necesario, estamos justificando haber formulado las cinco preguntas expresadas arriba. Vamos ahora hacia las respuestas.

Ad 1. Contrastemos dos ejemplos:

A. 1. "Los coches hacen un ruido inaguantable."

2. "Friburgo está en Baden."

B. "Mi hijo obtuvo buenas notas en su boleta escolar. Está muy contento y juega feliz en el jardín."

Sin pensarlo mucho, podemos decir que en "A" no hay conexión entre las dos oraciones; pero en "B" sí la hay. Verdad. Pero, de hecho, ¿qué ocurre cuando hay una conexión entre oraciones? Si tomamos primero "A", tratamos con dos oraciones cuyos contenidos de sentido no solamente son unidades independientes entre sí, sino que también forman unidades de sentido tan cerradas que ninguna unidad de sentido de la primera oración se extiende más allá de la misma unidad de sentido de esta oración hacia otras formaciones de sentido, y viceversa. Es precisamente este "extender" del elemento de sentido, más allá del contenido de sentido de su propia oración, lo que ocurre en la segunda oración de "B". Si tomáramos esta oración como si fuera totalmente aislada, y en particular, como si no siguiera a la oración "B1", tendríamos simplemente:

C. "(Él) está muy contento y juega feliz en el jardín".

En su contenido, esta oración difiere claramente de la oración "B2". Aquí vemos a un "él", no identificado y no especificado, quien está "muy contento", etc., quien es intencionado por la oración. En la oración "B2", por otro lado, este "él" tiene un sentido totalmente diferente: apunta idénticamente hacia el mismo objeto que es determinado por la expresión "mi hijo", pero, en el momento en que "B1" se expresa, sabemos también que obtuvo buenas notas en su boleta. La palabra "él" no meramente proyecta (como lo hace en "C") un elemento subjetivo y, en otros sentidos, indeterminado, que no pertenece a "B2" (o, más precisamente, que no pertenece a "C") sino a "B1". Para decirlo de otra manera, el sentido de la palabra "él" en "B2" se extiende más allá del conjunto de circunstancias que sería proyectado por la oración, si existiera aisladamente (como en "C"), hacia otro conjunto de circunstancias, uno diferente y extrínseco. Esta palabra puede hacerlo, sin embargo, solamente porque su sentido cabal sufre una modificación; por ejemplo, es pensada desde el principio ("él" —el mismo que es mi hijo, etc.—) de tal manera que su sentido esté ligado con un elemen-

to de sentido de la oración antecedente, "B1", y por razón de esta liga, entre con su factor direccional en el "extrínseco" conjunto de circunstancias. Además, en tal combinación, "B1" normalmente se entiende como contenedor, en su contenido de sentido, de un repertorio de significados que puede realizarse (o actualizarse) y ser explicado por la expresión "por esta razón". Por medio de ello, uno de los elementos de sentido, ligándose con el contenido total de sentido de "B1", vuelve a entrar en el conjunto de circunstancias de "B1", y simultáneamente lo caracteriza como base y, por otro lado, caracteriza el conjunto de circunstancias desarrollado por "B2" como resultado. Cuando el contenido de sentido de una oración "B" (o como una totalidad o como un elemento de sentido que aparece en ella) se liga con un elemento de sentido o con el contenido total de sentido de otra oración "B", y cuando se extiende más allá de su propio conjunto de circunstancias hacia otro conjunto de circunstancias, ya ha tomado un primer paso para crear la base indispensable para establecer una conexión entre las dos oraciones. Sería una equivocación, no obstante, afirmar que por eso una conexión ya está establecida y que se basa precisamente en esta liga y en este extenderse. Presentamos lo siguiente como ejemplo:

D. "El niño llora." "Tiene dos diagonales perpendiculares e iguales."

Cuando leemos estas oraciones, estamos preparados, al principio de la segunda, para que esta última continúe refiriéndose al niño que llora. Pero, todo lo contrario, la continuación de la segunda oración destruye esta expectativa: se hace patente que no hay conexión entre las dos oraciones y que está en secuencia por razones totalmente incomprensibles. El elemento de sentido del sujeto del verbo "tiene", que se extiende hacia afuera, es incapaz para ligarse ni con un elemento de sentido en la oración "D1", ni con el contenido total de sentido, ya que los demás elementos de sentido de la oración "D" le prohíben hacerlo: lo que tiene, o debe tener, dos diagonales perpendi-

culares e iguales no es, por cierto, un niño, sino un cuadrado. Existe una conexión entre las dos oraciones, entonces, solamente si se tiene éxito al procurar atar un elemento de sentido de una oración con el contenido de sentido de otra (o con un elemento de sentido de esta oración) y si, como resultado, los correlatos correspondientes puramente intencionales también entran en una conexión efectivamente ejecutada. De hecho, la conexión entre dos oraciones no es otra cosa sino este tipo de ligar exitosamente el contenido de una oración con el de otra. Es característico que, a pesar de esta liga exitosa, ninguno de los contenidos de oraciones pierde su unidad ni su carácter de totalidad. Aun conectadas, las oraciones siguen siendo dos diferentes oraciones, y cada una de ellas desarrolla su propio conjunto de circunstancias. Su independencia se revela, sin embargo, no como absoluta, debido a que su "estado de conectada" se efectúa solamente por medio de varias modificaciones de su total contenido de sentido, y estas modificaciones son dirigidas en cada caso por el contenido de sentido de otra oración (o viceversa). Los dos contenidos se acomodan entre sí, pero esta acomodación no llega tan lejos como para hacer que dejen de ser oraciones, esto es, unidades de sentido particulares funcional-intencionales.

Este "extenderse" de un elemento de sentido puede brotar o de la oración precedente hacia la siguiente, o de la siguiente hacia la precedente, o, finalmente, de las dos a la vez. Por otro lado, como ocurre frecuentemente, puede haber una conexión de muchas oraciones. El extenderse y el ligarse de los elementos de sentido de varias oraciones, el exitoso ligarse de muchos contenidos de sentido de múltiples oraciones, trae consigo varias complicaciones especiales, las cuales no podemos investigar aquí. Solamente tenemos que insistir en que la conexión puede existir entre varias, a veces numerosas, oraciones, pero esto no excluye la posibilidad de que, a veces, puedan establecerse grupos de oraciones más pequeños, íntimamente relacionados, y que estos pequeños grupos de oraciones, así establecidos, puedan entrar, en su turno, en una conexión más amplia e inclusiva.

Ad 2. ¿Cómo será posible, sin embargo, que las oraciones individuales, que después de todo son unidades de sentido completas en sí, puedan referirse más allá de sí mismas y entrar mutuamente en un complejo de sentido de lo dicho? De lo dicho se sigue que éstas deben de contener elementos de sentido que pueden efectuarlo. Estos elementos de sentido son, sobre todo, algunas (aunque no todas) de las palabras puramente funcionales que notamos antes; por ejemplo: "y", "así", "ya que", "consecuentemente", "sin embargo", "por otro lado", "este", "lo mismo", "no obstante", "además", "a medida que", etc., y también algunas palabras materialmente funcionales, por ejemplo: "después", "atrás", "como", "durante", etc. Casi todas las oraciones contienen varias palabras de este tipo —en distintas combinaciones con los sentidos verbales nominales—, y solamente su función común conduce al establecimiento de una conexión entre las oraciones dadas. Existe una conexión establecida por una palabra puramente funcional cuando una aseveración, por ejemplo, se sigue por otra oración (de hecho, una oración principal) que empieza con "entonces". Este "entonces" caracteriza lo que está expresado en esta oración como una "substanciación" de la oración precedente y coloca a las dos oraciones en una relación íntima determinada. La oración precedente, que desde el principio es una unidad auto-suficiente e independiente, se caracteriza *ex post facto* como algo dependiente y substanciado. Esta caracterización, sin embargo, está acompañada por una clara modificación de su contenido de sentido: no es como si algo totalmente diferente fuera aseverado por ella, o que el conjunto de circunstancias que se desarrolla fuera determinado de una manera materialmente diferente; más bien, la modificación se basa en el hecho de que el elemento del absolutamente "categórico" establecimiento del conjunto de circunstancias, encerrado desde el principio en el contenido de sentido, se transforma en un elemento cuyo sentido se puede explicar con las palabras "esto es así porque".

La aparición de tales palabras funcionales, sin embargo, no es necesaria para el establecimiento de una conexión entre oraciones. Por ejemplo, si el mismo sujeto al que se refieren

varios predicados aparece en dos oraciones distintas (y no necesariamente inmediatamente consecutivas), estas oraciones están conectadas. Además, no es necesario que en las dos oraciones el lugar del sujeto sea ocupado precisamente por el mismo sentido verbal nominal; por ejemplo, uno que esté provisto con el mismo contenido material. El lugar de un nombre en la segunda oración puede ser ocupado por un pronombre, por ejemplo, o por una expresión nominal que determina al mismo objeto por medio de otros atributos. Lo que es indispensable en este caso es solamente que en los dos casos el factor intencional direccional sea dirigido de una manera absolutamente idéntica. En tales casos vemos con más claridad que, aunque la sucesión inmediata de dos oraciones en sí no basta para establecer una conexión entre ellas, sin embargo —en la presencia de los factores que establecen la conexión— contribuye a su establecimiento. Y lo hace conduciendo a una muy determinada modificación del sentido de la segunda oración. Si digo, por ejemplo, "(Él) está contento jugando en el jardín", el factor intencional direccional de la palabra "Él" es potencial y variable, y la oración puede "aplicarse" a innumerables casos distintos. Sin embargo, si esta oración sigue inmediatamente a otra que dice "Mi hijo obtuvo buenas notas en su boleta", el factor direccional ya está actualizado y establecido y se refiere a precisamente el mismo objeto que es designado por la expresión "mi hijo". Pero aquí lo que contribuye al establecimiento de la conexión no es simplemente la inmediata sucesión de oraciones, sino la posición de oraciones en secuencia. Si decimos, por ejemplo, "Él está contento, etc. Mi hijo obtuvo buenas notas en su boleta", nada en la pura expresión de estas oraciones está cambiado en comparación con el caso analizado arriba. Sin embargo, ahora ya no hay conexión entre ellas. El factor direccional de la palabra "él" es ahora puramente potencial e ilimitadamente variable, y no se puede inferir nada del contenido de sentido de esta oración en relación con el hecho de que efectivamente "él" es "mi hijo". Otro ejemplo en que la sucesión de oraciones en una secuencia específica contribuye al establecimiento de una conexión es el siguiente: "El

Señor X no sabe ni los primeros principios de manejar un auto. Además, es torpe y demasiado irresponsable. Ayer llevó a dos conocidos en su coche, fue al lugar X y en el camino atropelló a dos niños. Ambos murieron. Un idiota como éste puede causar mucha tragedia." Solamente el orden determinado de las oraciones causa que la expresión "un idiota como éste..." se refiera al Sr. X, y que la palabra "ambos" designe a los dos niños muertos y no a los conocidos del Sr. X. Si cambiáramos el orden de las oraciones, su sentido sería alterado y la conexión entre ellas desaparecería o, por lo menos, sería deformada a tal grado que apenas pudiéramos darnos cuenta de que existe una conexión. Un orden adecuado tiene que ser introducido desde el principio para que esté presente la conexión en su forma correcta y con toda claridad.

No es necesario que las expresiones nominales que establezcan la conexión sean siempre el sujeto de la oración. Por ejemplo: "El ladrón nos notó y procuró huir. Corrió rápido. Pero lo aprehendimos y recobramos nuestras cosas".

Finalmente, puede ser la forma de las oraciones lo que establece la conexión (la forma es indicada normalmente por una palabra funcional o por un signo de puntuación). Por ejemplo, una pregunta postula que la oración que la sigue pertenece a ella como su "respuesta" (aunque no se cumple siempre con este postulado). Lo mismo se aplica a ciertas órdenes y su respuesta: "Dame un vaso de agua" —y la respuesta—, "El agua es muy mala", etc.

Ad 3. Los análisis de arriba —aunque todavía requieren ampliación— nos muestran claramente que las oraciones que están conectadas entre sí constituyen una nueva totalidad cabalmente nueva, que no puede equivaler a una multiplicidad o a un conglomerado de oraciones (aisladas). En un caso dado, esta "totalidad" puede ser un "relato", una "prueba", una "teoría", etc., y en cada caso tiene sus propias características que no pueden ser reducidas a meros atributos de las oraciones que entran en la totalidad dada, pero que tampoco pertene-

cen a un conglomerado de oraciones inconexas. No estamos preparados todavía para dar una determinación general y satisfactoria de la totalidad que está siendo construida en las oraciones conectadas. Algunos comentarios, sin embargo, pueden ser útiles. Por ejemplo: cada totalidad de esas posee su propia estructura composicional, que naturalmente depende del contenido de la oración y del orden en la secuencia de las oraciones y, finalmente, del tipo de conexión. Esta estructura, sin embargo, no es idéntica con ninguna de las oraciones individuales. Hay una gran variedad de distintos tipos de esas estructuras. Así, por ejemplo, al "principio" de una obra, puede darse una "exposición" que desarrolla una "historia pasada"; sólo entonces sigue la presentación propia de los acontecimientos en secuencia cronológica hasta que el punto culminante está alcanzado y la obra terminada. Como consecuencia peculiar de esta o aquella "composición", surge cierta forma de dinámica de la obra, y, por otro lado, una transparencia y una natural simplicidad de composición o, por lo contrario, una complejidad, una cierta excentricidad y artificialidad, etc. Todos estos son atributos de la totalidad y no de las oraciones individuales. Aunque se tiene que admitir que la oración tenga ésta o aquélla estructura composicional, que se puede caracterizar por una dinámica dada, etc., con las propiedades que son, sin embargo, solamente análogas a las que aparecen en la totalidad; no son exactamente las mismas, ni aun idénticas propiedades.

Ad 4. Como hemos visto en lo presentado arriba, hay varios tipos posibles de conexiones entre las oraciones. Así que puede haber una conexión suelta y asistemática como, por ejemplo, en una secuencia de oraciones creada a base de una asociación tenue, libre y caprichosa. Por otro lado, las oraciones pueden ser apretadamente entretejidas, como en el caso de una teoría estrictamente deducida. Pueden ser directas o indirectas en un grado mayor o menor; pueden aparecer en una forma implícita o más explícita. Este no es el lugar para anali-

zar todo esto detalladamente. Sin embargo, podemos señalar una diferencia, a saber, la que existe entre las conexiones puramente materiales y aquellas establecidas, y posiblemente reveladas, por las varias funciones lógicas que aparecen en los contenidos de sentido de las oraciones o las que son efectuadas por las oraciones mismas. Vamos a tomar como ejemplo dos proposiciones de la geometría: "El cuadrado es un paralelogramo equilátero. Sus diagonales se intersectan y son iguales entre sí". La conexión entre estas proposiciones es puramente material. Aun si —a fin de determinar más estrechamente esta conexión— interponemos entre ellas una tercera proposición: "Todo paralelogramo rectangular equilátero tiene dos diagonales iguales que se intersectan", la conexión sigue siendo puramente material, como antes. Solamente si, después de la primera oración, introducimos una segunda, en la forma de: "Sus diagonales se intersectan y son iguales entre sí porque todo paralelogramo rectangular equilátero tiene tales diagonales", entonces, por un lado, gracias a la función lógica de la palabra "porque", una conexión particular lógica entre estas dos oraciones adquiere una expresión explícita, y, por otro lado, los acompañantes conjuntos de circunstancias adquieren nuevos elementos intencionales que no solamente revelan la conexión necesaria entre ellos sino también identifican sus papeles en el complejo de conjuntos de circunstancias constituidos por ellos. Todas las "pruebas", todas las "sistematizaciones" (por ejemplo, "axiomatizaciones") de resultados científicos se basan esencialmente en el hecho de que, gracias a las funciones lógicas y sus operaciones, las conexiones puramente materiales quedan señaladas en su fuerza y proximidad, mayor o menor, y, a la vez, una capacidad lógico-operativa y un papel operativo perteneciente a una capacidad dada son otorgados a las oraciones.

Ad 5. Todas estas diferencias entre los tipos de conexiones entre oraciones son significativas para los atributos, y en general para el tipo de la totalidad (de unidades de sentido de un

orden superior) que queda constituida por las oraciones conectadas. El tipo de conexión que es dominante en un complejo de oraciones, como también en la selección de tipos de conexiones que aparecen en la totalidad de un orden superior, caracteriza esta totalidad de una manera peculiar. Y, contrariamente, si una totalidad de un tipo determinado y con sus atributos determinantes se ha de constituir, el tipo y el alcance de sus atributos son prescritos por el rango de los tipos de conexión "posibles" a ella o por la predominancia de conexiones de oraciones de un tipo determinado. Si en un momento dado hay algunas conexiones en una totalidad que no están de acuerdo con su tipo, entonces o este tipo no alcanzará expresión pura o una totalidad de tipos radicalmente diferente de lo intencionado se constituirá —un tipo que sí estará de acuerdo con las conexiones individuales—. Imaginemos, por ejemplo, que en un relato sencillo sobre un acontecimiento cotidiano de poca importancia —por ejemplo, un relato de lo más breve—, en un punto, para hacer posible este acontecimiento, los asuntos psicológicos más profundos tienen que ser interpolados y que han de desarrollarse en un orden estrictamente lógico según las conexiones operantes y lógicas (por las cuales las otras partes del relato también se llevan a cabo con gran rigor lógico). El carácter del relato sencillo habrá sido destruido. Sin embargo, el tipo de un tratado psicológico estrictamente científico tampoco se habrá logrado. Tendremos una totalidad abigarrada, equipada con atributos inarmónicos, malograda, con la cual no se sabrá "dónde empezar".

Ya vemos que tenemos ante nosotros perspectivas amplias sobre las formaciones particulares y estructuras de las obras literarias, perspectivas que hasta ahora apenas han sido aprehendidas en una que otra investigación sobre la teoría literaria, y sobre la teoría del conocimiento en general. Su exploración sistemática es de gran importancia, por razones obvias. Aquí tenemos que contentarnos simplemente con señalar estas perspectivas.

§24. Los correlatos puramente intencionales de las unidades de sentido de un orden superior que se constituyen en los complejos de oraciones

Vamos a mirar ahora hacia los correlatos puramente intencionales que pertenecen a complejos de oraciones o que pertenecen a las unidades de sentido de un orden superior que se constituyen dentro de ellas.

Tomemos, por ejemplo, las siguientes oraciones: "Mi máquina de escribir tiene cuarenta y tres teclas. Las teclas de mi máquina de escribir son fáciles de manejar." Según su contenido, sus correlatos puramente intencionales son dos distintos conjuntos de circunstancias; ambos, sin embargo, se refieren a una y la misma máquina de escribir. Este "referirse a" puede tener un significado de doble sentido: depende de si las dos oraciones se toman como proposiciones enunciativamente aseverativas (juicios) o como proposiciones meramente afirmativas. En el primer caso, ambos conjuntos de circunstancias se refieren a una y la misma máquina de escribir real, a algo que en su existencia es ónticamente autónomo y que es, al mismo tiempo, tal vez, perceptualmente dado. Esto acontece porque el factor intencional direccional, contenido en la expresión nominal "mi máquina de escribir", va más allá del objeto puramente intencional y alcanza el objeto correspondiente que existe ónticamente autónomo. Sin embargo, si pasamos por alto esta "referencia" y tomamos ambos conjuntos de circunstancias como correlatos de proposiciones simplemente afirmativas, entonces se referirán (de hecho, primariamente) al objeto puramente intencional proyectado por el sentido verbal "mi máquina de escribir". De hecho, la referencia en nuestro ejemplo es algo diferente en cada uno de los conjuntos de circunstancias. En el contenido del primer conjunto de circunstancias, la referencia se basa en el hecho de que en este contenido la máquina de escribir aparece como su parte efectiva y que cumple con la función de portador al poseer tales y tales partes. Así que lo demás del contenido, digámoslo así, se re-

fiere a la máquina de escribir como portador, y, en particular, las teclas están contenidas en el rango óntico de la máquina de escribir como sus partes. En el segundo ejemplo, sin embargo, la función de portador se cumple no por la máquina misma de escribir sino por sus teclas. Pero debido a que éstas han aparecido en el contenido del correlato desde el principio como teclas de la máquina de escribir, la función de portador, con que ellas cumplen con respecto al atributo de ser "de fácil manejo", es significativamente modificada en comparación con la función de portador con que cumplirían si no fuesen partes de una totalidad, que en sí no es "tecla", sino que se constituiría en un objeto ónticamente independiente. Es cierto que son las teclas mismas las que son "fáciles para manejar"; pero ya que son partes pertenecientes (aunque desarmables), al fin y al cabo es la máquina de escribir lo que tiene las teclas que son fáciles de manejar. Entonces aparece en la función de portador de las teclas, una dependencia relativa en aquello de que las teclas son una parte. Al mismo tiempo, esta modificación de la función de portador se "retro-refiere" (o retro-indica) a la máquina misma, y, como resultado, el conjunto de circunstancias, en su totalidad, "se refiere" a ella.

Sin embargo, si, en las dos oraciones, solamente la expresión "máquina de escribir" o aun "mi máquina de escribir" apareciera sin que se hiciera claro que es la misma persona quien la posee, y que se habla de una y la misma máquina, entonces el conjunto de circunstancias desarrollado por las oraciones, tomado aisladamente, aún no se referiría a una y la misma máquina de escribir. Solamente porque existe una conexión entre estas dos oraciones pueden "referirse" a una y la misma (intencionada) máquina. En el proceso, algo nuevo queda establecido que fundamentalmente cambia su relación mutua: una conexión óntica material entre ellas. Con todas sus diferencias, existen en el rango óntico cerrado de uno y el mismo objeto y, entonces, pertenecen a él primeramente pero también se pertenecen mutuamente, la una a la otra. El segundo conjunto de circunstancias no se da dentro de la estructura del primero; no la condiciona, y la estructura no lo necesita. Sin

embargo, si el primer conjunto de circunstancias no existiera, el segundo tampoco podría existir. Por esta razón, lo que vemos es una relación "suelta" entre dos conjuntos de circunstancias. Naturalmente, puede haber diversos tipos de conexiones ónticas entre estos dos conjuntos de circunstancias. Pero, sea lo que sea cada caso en particular, lo que a nosotros nos importa es el simple hecho de que tales conexiones entre conjuntos de circunstancias, como correlatos de oraciones conectadas, ocurren, y que tales conexiones ónticas se dan, y que en la mayoría de los casos son requeridas por la estructura peculiar del contenido de los correlatos de las oraciones (y, en particular, por la estructura de los conjuntos de circunstancias). Si ha de haber muchas oraciones que, aunque conectadas, se refieran a uno y el mismo objeto (por ejemplo, en la descripción de un objeto), los conjuntos de circunstancias, hablando figuradamente, se fusionan en una "red" en la cual el objeto está "atrapado". Un conjunto de circunstancias se liga, de esta o aquella manera, con otro, o se liga con un tercero o por medio de un tercero; otros conjuntos también "se encadenan" de distintas maneras, y así se desarrolla un campo de conjuntos de circunstancias conectados. Todos los conjuntos existen dentro de uno y el mismo objeto y por su inter-conexión constituyen el delimitado rango óntico del objeto dado. Y, por el contrario, el rango óntico del objeto se extiende precisamente hasta alcanzar el conjunto total de los conjuntos de circunstancias que se refieren exclusivamente a él. Hay que notar, desde luego, que, en general, cada objeto puede ser relacionado de varias maneras con otros objetos y que, por eso, el círculo de conjuntos de circunstancias que "se refieren" a él es significativamente ampliado. Pero estos conjuntos de circunstancias se refieren no solamente a éste sino también a otros objetos; y, de esta manera, gradualmente, un campo entero, compuesto de los más diversos conjuntos de circunstancias, se desarrolla, en el cual una multiplicidad de objetos, un segmento de una esfera óntica determinada, es "atrapada". O, de manera más precisa, un objeto determinado, o una multiplicidad de objetos y sus vicisitudes, llega a ser "representado" en un conjunto de

conjuntos de circunstancias conectados. Cuando, en el proceso de entender (o expresar) una secuencia de oraciones interconectadas, vemos como si estuviera ante nuestros ojos el desarrollo del conjunto de conjuntos de circunstancias, entramos en el "interior" del objeto dado y lo conocemos (nos damos cuenta de él) tal como nos damos cuenta de los acontecimientos en que éste y otros objetos participan. Correlativamente, se nos presenta por medio de los varios conjuntos de circunstancias de su propia esencia. Aquí, sin embargo, se nos presenta de una manera totalmente diferente de cuando está simplemente dado en la percepción o en una directa (y, por ende, no significativa) aprehensión de un conjunto de circunstancias. Esto, en efecto, equivale a decir que es cuestión de la manera particular en que estos conjuntos —los de circunstancias puramente intencionales desarrollados por las oraciones interconectadas— entran en su vínculo mutuo: de hecho se unen y con frecuencia se quedan en íntimas y estrechas conexiones ónticas, no obstante que se mantienen en cierto grado separados, y no se funden, no se fusionan, en cada respecto. Aun en su aprehensión inmediata original, un conjunto de circunstancias objetivo, ónticamente autónomo, se aísla intencionalmente en el acto de aprehensión de la totalidad uniforme del objeto en el cual —ónticamente hablando— está empotrado. De este aislamiento sigue una separación (claro, una separación intencionada; este es precisamente el punto), un aislamiento de toda la restante esencia del objeto dado. Los restantes conjuntos de circunstancias que existen en el rango óntico escapan a nuestra atención, con el resultado de que el objeto resplandezca en el conjunto de circunstancias aprehendido solamente como un portador cualificado de la determinación que le es debida y que aparece en el conjunto de circunstancias dado. Es precisamente por medio de una concentración temática en el conjunto de circunstancias dado, y consecuentemente por medio de un necesario "dejar fuera de vista" de los restantes conjuntos de circunstancias, que podemos llegar a la demarcación intencionada mencionada arriba. Sin embargo, en una primera aprehensión no significativa del conjunto de

circunstancias, esta demarcación intencionada puede ser quitada y, de alguna manera, convertida en inofensiva e innocua para la definitiva aprehensión del objeto. Porque, en una aprehensión "fluida" del objeto, es posible cruzar continuamente de un conjunto de circunstancias a otro.

En este "cruzar", o en la co-aprehensión de conjuntos de circunstancias que al principio se aprehendían por separado, vemos que las demarcaciones son movibles y relativas a los actos de aprehensión, gracias a los cuales nos damos cuenta de su carácter puramente intencional. Tan pronto como esto ocurre, las demarcaciones aparecen como algo que no pertenece al objeto ónticamente autónomo, y que están quitadas del rango óntico del objeto por una peculiar eliminación canceladora. De esta manera podemos avanzar de la aprehensión primaria de un conjunto de circunstancias objetivamente existentes hacia la estructura de "concretabilidad" que le es peculiar al objeto, esto es, el estado original de fusión de todo lo que compone el cerrado —y, a pesar de la heterogeneidad de las determinaciones individuales, el original uniforme— rango óntico del objeto y, de hecho, el objeto mismo. En esta aprehensión original de los conjuntos de circunstancias, una aprehensión que en cualquier momento es capaz de cambiar el contenido intencional, el proceso continuo, naturalmente, puede ser aprehendido. Con eso hacemos como si fuera un corte en el acontecer fluido y, mientras que lo aprehendemos, corremos junto con el acontecimiento en esta actitud de hacer cortes.

La situación es diferente si, desde el principio, los conjuntos de circunstancias se desarrollan significativamente por medio de los contenidos de sentido de las oraciones ya establecidos, o si los captamos entendiendo las presentes oraciones terminadas. Ya que el contenido de sentido de una oración terminada, que participa en un complejo de oraciones establecido de-una-vez-para-siempre, se forma en una unidad de sentido rígida, una rigidez semejante se introduce en el contenido del correlato puramente intencional de la oración. A pesar de la presencia de las conexiones entre oraciones y a

pesar de los nexos entre sus correlatos puramente intencionales, estos correlatos se quedan como unidades discretas. Entonces, si un objeto nos es disponible solamente por medio de contenidos de oraciones de un número de oraciones conectadas, se dispersa, como un rayo de luz en un prisma, en un conjunto discreto de distintos pero conectados conjuntos de circunstancias. En esto, las demarcaciones entre los conjuntos de circunstancias son del mismo carácter puramente intencional como lo son los contenidos de los conjuntos de circunstancias. Así que, de sí misma, no puede haber nunca una oposición entre estas demarcaciones y el material factual de los conjuntos de circunstancias individuales, ni puede haber una cancelación o traslado de ellas de la estructura del objeto. Vamos a ver, más tarde, que, no obstante, a cierto grado, y de una manera nueva, esto puede acontecer, y lo hace. Pero aun entonces, la pista de esta manera dispersadora, basada en la oración, de representar el objeto siempre queda visible en el objeto y nunca puede ser totalmente quitada. Aquí, verdaderamente, el objeto queda "atrapado" como en una "red". Y, al grado en que nos limitamos solamente a entender las oraciones, alcanzamos el objeto por este "atraparlo en la red". O, por decirlo de otra manera, el objeto, dispersado de esta manera y atrapado en la red de los conjuntos de circunstancias, es dibujado por las oraciones conectadas y se representa en los conjuntos de circunstancias. No cabe duda de que, cuando leemos una obra literaria bien escrita, no estamos conscientes de esta "dispersión" del objeto representado. De ahí la pregunta: ¿por medio de qué se quita esta dispersión de la obra literaria? Algún factor nuevo, que trasciende el mero entendimiento de la oración, tanto como su puro contenido de sentido, tiene que cooperar. Veremos la naturaleza de este factor más tarde, ya que no pertenece al estrato de la obra literaria que ahora estamos investigando.

§25. El carácter cuasi-juicial de las oraciones declarativas que aparecen en la obra literaria

Si comparáramos las oraciones declarativas (proposiciones afirmativas) que aparecen en una obra literaria con, por ejemplo, las que aparecen en una obra científica, observaríamos de inmediato que, a pesar de poseer la misma forma y a pesar de que, a veces, se trata aparentemente de contenido idéntico, son esencialmente diferentes: las que aparecen en una obra científica son juicios genuinos, en el sentido lógico, en los cuales algo se asevera seriamente; no solamente se propone algo como si fuese la verdad sino que estas proposiciones realmente son verdaderas o falsas, mientras que las que aparecen en una obra literaria no son proposiciones aseverativas puras, ni, por otro lado, podemos considerarlas seriamente intencionadas, como proposiciones aseverativas o juicios seriamente intencionados. Para aprehender adecuadamente la esencia del estrato de las unidades de sentido y su papel en la obra literaria, es indispensable aclarar esta modificación especial de las oraciones declarativas y, como lo vamos a ver en breve, de todas las oraciones que aparecen en una obra literaria.

Como ya hemos notado, la operación subjetiva formadora de oraciones, cuyo producto puro en un caso especial es la proposición afirmativa pura, puede cumplir con otras operaciones subjetivas y, en particular, con la operación cognoscitiva. Dentro de las operaciones cognoscitivas, una de las más importantes es el juicio sobre algo. Lo que resulta de un juicio suele expresarse en una proposición afirmativa, que, como resultado, llega a ser una proposición enunciativamente aseverativa, un juicio en el sentido lógico. Sin tomar en cuenta el cambio que entonces ocurre en la función manifestante de la proposición afirmativa, su contenido de sentido sufre modificaciones especiales, lo que ahora merece nuestra atención.

Si entendiéramos la oración: "Mi pluma-fuente yace sobre el escritorio" primero en el sentido de una proposición afirmativa y luego la transformáramos en una proposición judicativa,

notaríamos en primer lugar que el factor direccional de la expresión nominal "mi pluma-fuente", que desde el principio se dirige hacia el correspondiente objeto puramente intencional, se refiere, en la proposición judicativa, más allá de este objeto, como si fuera hacia un objeto real (o uno intencionado como real); esto es, un objeto que debe poseer precisamente aquellas determinaciones que son intencionadas por la expresión "mi pluma-fuente". Por medio de esta referencia de parte del factor direccional intencional, el conjunto entero de circunstancias puramente intencional que es desarrollado por el contenido de sentido de la oración se aplica a la pluma-fuente real y, lo que es más, se le trata como un conjunto de circunstancias que está contenido dentro del rango óntico de la pluma-fuente. Intencionadamente se trasponen la esfera óntica real en que la pluma-fuente dada se encuentra y en que —para emplear la acertada expresión de H. Conrad-Martius— "está enraizada". Al mismo tiempo, el predicado de la proposición judicativa adquiere, junto con la función del desarrollo verbal que ejecuta en la proposición afirmativa, todavía otra función que es el desempeño directo del juicio, y una por la cual el conjunto de circunstancias determinado por la oración está incrustado en la esfera óntica dada (en nuestro caso, en el mundo real) como verdaderamente existente. Sobre todo en ambas funciones —en la trasposición en la esfera óntica dada y en su "inscripción" existencial— se basa lo que comúnmente se llama la "veracidad" del juicio. En otras palabras, el juicio afirma que el conjunto de circunstancias determinado por su contenido de sentido de hecho existe, no como un conjunto de circunstancias puramente intencional, sino como uno que está enraizado en una esfera óntica que es ónticamente independiente con respecto al juicio.

Sin embargo, la función de "trasponer" está inexorablemente ligada, dentro del juicio, con otra función que también es característica del juicio: con la intención de que el contenido del correlato puramente intencional de la oración debe ser tan precisamente ajustado (en términos de todas las determinaciones materiales y formales que no son pertinentes a la ope-

ración cognoscitiva) al conjunto de circunstancias existente en la esfera óntica que es ónticamente independiente del juicio, que, en este respecto, los dos puedan ser identificados. La operación cognoscitiva tiene que proceder y continuarse hasta que el conjunto de circunstancias creado en su fase culminante, en el acto judicativo, se forma de tal modo que alcanza este grado de ajuste. Usando una expresión puramente óntica, ambos conjuntos de circunstancias tienen que constituir —con respecto a los momentos mencionados arriba— dos tipos distintos de concretización puramente intencional, ónticamente heterónoma en forma y pertinente a la operación subjetiva, y a la concretización objetivamente existente, característica, en forma, de la esfera óntica respectiva y así, en un conjunto de circunstancias que existe en el mundo real, en la forma de una realización autónoma de las ideas o esencias correspondientes. En vista de la semejanza de aquello que queda concretizado en dos maneras distintas, los dos conjuntos de circunstancias se identifican mutuamente y, como resultado de este tipo de concretización ónticamente autónoma (la intencionalidad pura), el conjunto de circunstancias intencional quedará como relegado, y las intenciones de la proposición judicativa apuntarán directamente a lo que es ónticamente independiente con respecto a la proposición judicativa. Solamente cuando está ajustado así puede el conjunto de circunstancias puramente intencional ser traspuesto en la correspondiente esfera óntica. La consecuencia de todas estas funciones es que el conjunto de circunstancias puramente intencional, como puramente intencional, desaparece de nuestro campo de visión, como quien dice; no alcanza precisión.[15] Se requiere una actitud (o un enfoque) especial entonces para aprehenderlo en su particularidad y contrastarlo con un conjunto de circunstancias objetivamente existente. Este tipo de actitud, bien conocida en la vida cotidiana, ocurre cuando, al entender un juicio y consecuentemente seguir la intención encerrada en él que

[15] Ingarden agrega en una nota que se puede decir que llega a ser "transparente" (n. del t.).

proyecta un conjunto de circunstancias, simultáneamente dudamos del juicio y, para poderlo probar, comparamos el conjunto de circunstancias proyectado por la oración con el objeto conjunto de circunstancias simultánea e intuitivamente dado. Pero el aplazamiento de la veracidad inmanente en el juicio basta para que el correlato puramente intencional se distinga como puramente intencional. En estos casos y en todos los casos análogos, ya no tratamos con un juicio puro sino con uno modificado, en el cual la veracidad, habiendo sufrido infracción, está puesto en tela de juicio. Si se afirma seriamente la veracidad, volvemos a la situación descrita arriba.

Por sencilla y comprensible que parezca la situación a primera vista, puede haber todavía objeciones contra nuestro concepto, así que surge la siguiente cadena de pensamientos: ¿No sería más correcto decir que, en un juicio verdadero, hay solamente un conjunto de circunstancias objetivamente existente, que está sencillamente aprehendido en el acto de juzgar y está incrustado en la proposición judicativa e intencionada como objetivamente existente? Porque es un hecho indubitable que, simplemente juzgando, no intencionamos dos conjuntos de circunstancias —uno puramente intencional y el otro objetivamente existente— y luego, de alguna manera, "hacemos que ellos coincidan"; más bien, simplemente nos dirigimos hacia un conjunto de circunstancias (y, de hecho, hacia el objetivamente existente) y lo retenemos, o por lo menos creemos que lo retenemos, en una existencia que es ónticamente independiente del juicio. Si fuese verdadero este concepto —de que hay sólo circunstancias—, la declaración sobre una trasposición del conjunto de circunstancias puramente intencional, por tanto, sería falsa; y, además, toda la teoría del correlato puramente intencional de unidades de sentido se pondría en tela de juicio. Entonces pudiéramos justificadamente preguntarnos si tal correlato existe también en el caso de juicios falsos y otras oraciones.

No obstante, la presencia del correlato puramente intencional en el tipo de formación que es la oración no puede dudarse. Así que sería incomprensible por qué solamente los

juicios verdaderos están desprovistos de semejante correlato. Por otro lado, la presencia y la disimilitud de los dos tipos de conjuntos de circunstancias también pueden mostrarse en el caso del juicio verdadero. Esto ya está probado en los ejemplos donde hemos reflexionado sobre la veracidad de un juicio determinado. Pero existen casos en que esto se puede mostrar fácilmente sin que "se suspenda" la afirmación de veracidad del juicio: por ejemplo, llevar a la proposición judicativa las modificaciones que están ligadas con ella. Tomemos como ejemplos las siguientes proposiciones judicativas, que damos por sentado que son verdaderas: "Cada cuerpo es extendido" y "Esta pluma fuente es de marca alemana, mientras que aquella es americana". Indudablemente en realidad no hay ni "esta" ni "aquella" pluma-fuente; luego, ningún objeto pudiera poseer un atributo o un momento que correspondería a las palabras "esta" o "aquella". De la misma manera no hay cuerpo que pudiera ser "cada". Claro que cuando, por ejemplo, en una conversación, al referirnos a una cosa decimos "esta pluma fuente", este volver intenciona hacia ella, y su concomitante distinción de otras cosas produce la consecuencia de que, en su "contenido de apariencia" visible, la cosa dada alcance un momento especial —uno que también se puede aprehender intuitivamente— que corresponde a este "volver hacia" y le es relativo. Este momento, sin embargo, es de una naturaleza puramente intencional, y en ningún respecto puede cambiarse en la cosa real —tal como está, puramente en sí— y, entonces, en particular, no puede producir un atributo nuevo en ella. Este momento se destaca claramente contra la totalidad de los atributos reales que pertenecen a la cosa. Así que cuando decimos "Esta pluma fuente es de marca alemana", el contenido de sentido de esta oración determina el objeto del sujeto del conjunto de circunstancias correspondiente puramente intencional no meramente como "pluma fuente" sino también como algo provisto junto con el momento intencional que corresponde a la palabra "esta"; y solamente cuando se concibe así la pluma fuente hace referir lo demás del conjunto de circunstancias a ella misma. Este momento, sin

embargo, no se encuentra en el conjunto de circunstancias real correspondiente. Luego, los dos conjuntos de circunstancias son claramente desiguales. Pero, debido a que la dirección que es especificada por el factor direccional intencional de la palabra "esta" coincide con la dirección del acto en que el sujeto del real conjunto de circunstancias es aprehendido, los dos conjuntos de circunstancias pueden corresponderse mutuamente y ser identificados el uno con el otro, a fin de que su desigualdad no entre claramente en nuestra conciencia. No obstante el punto de vista puramente óntico, la identidad no se extiende hacia todos los momentos de los conjuntos de circunstancias si tomamos solamente los conjuntos de circunstancias realmente existentes en toda su pureza, esto es, después de haber quitado de ellos todos los caracteres puramente intencionales que son relativos a las operaciones conscientes (por ejemplo, cuando los tratamos como debemos tratar todo juicio que haga una afirmación de veracidad). En este punto, el conjunto de circunstancias puramente intencional que es proyectado por la proposición judicativa de que se trata, también nos impresiona con su propia intencionalidad. Así que, también en el caso de los juicios verdaderos, la existencia de los dos conjuntos de circunstancias —el puramente intencional y el objetivamente existente— se pone en tela de juicio. Esto no se contrapone con otro dato igualmente indubitable de que, efectuando el contenido de sentido que está contenido en una proposición judicativa, entra en la vista no sólo uno sino dos diferentes conjuntos de circunstancias: porque aquí vemos solamente la ejecución de la función judicativa, descrita arriba, que dentro de otras actividades, lleva a cabo la identificación de la forma y materia de los conjuntos de circunstancias puramente intencionales con los objetivamente existentes. No es raro, a pesar de la desigualdad de los modos de ser de los dos conjuntos así identificados, que se lleve a cabo tal identificación debido a que no es el correlato intencional de la proposición judicativa como tal, sino solamente su contenido, lo que es llevado a "coincidir" con el conjunto de circunstancias objetivo. En este contenido mismo, sin embargo, la esencia de

un objeto dado tiene precisamente aquel modo de ser en el cual aparece el conjunto de circunstancias que existe en una esfera dada. El modo de ser puramente intencional, por el contrario, nunca se presenta a la vista, ya que no pertenece al contenido del correlato puramente intencional o, por lo menos, no se halla en él. El hecho de que el asunto es precisamente así y no de otra manera es el resultado directo de las funciones mencionadas arriba, de la proposición judicativa.

Nuestro concepto de las funciones judicativas y la interpretación de la afirmación de veracidad pueden considerarse establecidos.

Si, por camino de contraste, examinásemos la proposición meramente afirmativa, nos convenceríamos de que todas las funciones directamente conectadas con la afirmación de veracidad y sus consecuencias hacen falta aquí. En primer lugar, el factor direccional intencional del sujeto de la oración no apunta, por vía del objeto intencional correspondiente, hacia el objeto existente ónticamente independiente, sino precisamente hacia el objeto puramente intencional como tal. Ello, sin embargo, es solamente la expresión externa del hecho de que ni la "intención-acomodadora",[16] que hace la identificación, ni la trasposición del contenido del conjunto de circunstancias puramente intencional están presentes aquí. Con ello, la incrustación existencial en una esfera óntica, que sea ónticamente independiente con respecto a la oración, también hace falta. Claro, los objetos que aparecen en el conjunto de circunstancias puramente intencionales, o en los conjuntos de circunstancias mismos, se caracterizan según su modo de ser (por ejemplo, real, ideal, meramente posible, etc.), pero no están puestos como actualmente existententes de modo óntico. A pesar de la caracterización existencial, el desarrollo intencionado del conjunto de circunstancias se suspende como si estuviese en el aire; no está "enraizado" en ninguna esfera óntica que sea ónticamente independiente de la proposición afirmativa. En la comprensión o en la expresión de la afirmación

[16] *Anpassungsvermeinung* en el original (n. del t.).

meramente afirmativa, el conjunto de circunstancias correspondiente aparece con mucho más claridad en el carácter de ser apoyado por la intencionalidad prestada por el contenido de la oración. Al mismo tiempo, sin embargo —y tenemos que acentuarlo para evitar malentendidos— la afirmación meramente afirmativa no debe confundirse con una proposición judicativa que se reconoce como falsa o con un juicio existencial negativo. En otras palabras, la ausencia de una incrustación en una proposición meramente afirmativa no se debe identificar con la cancelación de la incrustación existencial o con una exclusión existencial de la esfera ónticamente independiente. En una proposición judicativa reconocida como falsa, tratamos precisamente con una oración en que la incrustación es inmanente y esencial, aunque se la reconoce como no justificada e inválida y, por eso, sin poder. El juicio existencial negativo también afirma veracidad y por eso lleva consigo todas las funciones distinguidas arriba. En la proposición meramente afirmativa, sin embargo, hay simplemente la ausencia de cualquier afirmación de veracidad, y el carácter peculiar de "ser-en-suspensión" del conjunto de circunstancias puramente intencional está indivisiblemente ligado con ella.

Entre los dos extremos —el de la proposición meramente afirmativa y el de la proposición genuinamente judicativa— yace el tipo de oración que encontramos en las proposiciones aseverativas (modificadas) de las obras literarias. En el título de este parágrafo hemos empleado la expresión "el carácter cuasi-juicial" de las proposiciones aseverativas. Con esto queremos indicar que la proposición aseverativa que aparece en la obra literaria tiene el *habitus* externo de la proposición judicativa, aunque las proposiciones aseverativas no son proposiciones judicativas genuinas ni pretenden serlo. Cuando, por ejemplo, leemos en una novela que el Sr. Mengano mató a su esposa, sabemos que esto no debe tomarse en serio y que, al encontrar que estas oraciones son falsas, nadie se hace responsable. Ni entra en nuestro pensamiento preguntar acerca de su veracidad o falsedad. Sin embargo, algo se asevera, sin duda, de una manera particular; entonces, no se trata de

proposiciones meramente afirmativas, aunque al observador superficial pudiera parecer que obviamente esto es de lo que se trata. Es difícil, sin embargo, determinar esta modificación peculiar de la proposición aseverativa, ya que en varios tipos de obras literarias existen modificaciones de este tipo; algunas se mutan de proposiciones aseverativas hacia proposiciones judicativas, mientras otras se acercan a las proposiciones meramente afirmativas.

Más cerca de las proposiciones meramente afirmativas están las proposiciones "cuasi-juiciales" aseverativas en las obras que de ninguna manera afirman ser "históricas" —como, por ejemplo, los dramas simbolistas de Maeterlinck o los pequeños dramas de Hofmannsthal—. Sin duda, acontece una incrustación óntica de los conjuntos de circunstancias intencionales proyectados (o de los objetos representados en ellos), que, naturalmente, también son correspondientemente caracterizados existencialmente. Pero hay una ausencia total de la intención de una acomodación exacta —lo cual es característico de las proposiciones genuinamente judicativas— del conjunto de circunstancias proyectado para con el conjunto de circunstancias correspondientes que objetivamente existe y que está fundamentado en una esfera ónticamente autónoma. Así que también no puede haber ninguna identificación con esta esfera. Sin embargo, aquí también los correlatos de las oraciones están traspuestos, de acuerdo con su contenido, en el mundo real. Pero esto aquí va mano en mano sólo con la incrustación óntica y no —como en el caso de las proposiciones genuinamente judicativas— simultáneamente con la intención-acomodadora y con la identificación. Así que al entender las oraciones que aparecen, no nos dirigimos inmediatamente a los conjuntos de circunstancias reales o a los objetos que están enraizados en la esfera óntica real. Ni estamos anclados con las intenciones (de las oraciones) en esta esfera, de tal manera que los contenidos de los correlatos puramente intencionales pudieran ser desapercibidos; todo lo contrario, estos mismos son traspuestos e incrustados en la realidad, sin que haya disminución de nuestro conocimiento de que tienen su origen en

la intencionalidad del sentido de la oración. Esta incrustación y esta trasposición, sin embargo —de acuerdo con el sentido propio de las proposiciones aseverativas que quedan modificadas de esta manera— no están afectadas de modo de algo plenamente serio, como es el caso con las proposiciones genuinamente judicativas, sino en su manera característica, que solamente estimula esta seriedad. Por esta razón, los correspondientes conjuntos de circunstancias puramente intencionales o los objetos se toman como si fueran realmente existentes sin que, para decirlo figuradamente, estén empapados con el carácter de realidad. Por eso, a pesar de la trasposición en la realidad, los conjuntos de circunstancias intencionadamente proyectados forman su propio mundo. Hay que notar también que la trasposición no está efectuada por medio del factor direccional intencional de los sentidos nominales que aparecen en las oraciones, sino que se necesitan datos materiales particulares y datos de contenido particulares para este propósito; por ejemplo, la información que aparece en el texto hace que la situación acontezca en algún parque, en alguna ciudad, o dondequiera en la tierra. Es la opalescencia de este estado de ser traspuesta en el mundo y, sin embargo, de ser solamente suspendida en algún lugar, de esta incapacidad de ser verdaderamente fundamentada en la realidad, lo que produce, junto con este tipo de proposición aseverativa "cuasi-juicial", el particular encanto de estas obras.

Otro tipo de proposiciones aseverativas "cuasi-juiciales" se encuentran en algunas de las llamadas novelas contemporáneas o de periodo (rococó, *Biedermeir*, etc.) que no son "históricas" en el sentido correcto del término, pero en que las objetividades representadas se refieren a un mundo totalmente diferente y, a la vez, de una manera más estrecha, al mundo real. El carácter serio, solamente simulado, de la función de "incrustación", como también la de trasposición, se mantiene aquí —como es el caso en todas proposiciones aseverativas "cuasi-juiciales"—. Sin embargo, si en el caso anterior fue totalmente ausente la intención de "ser acomodado" a un conjunto de circunstancias objetivamente existente, y si, como re-

sultado, los conjuntos de circunstancias (o los objetos proyectados) intencionadamente desarrollados por las oraciones, como tales, tendrían que introducirse en el mundo para ser existencialmente incrustados allí, en el caso analizado, el principio de tal intención de acomodación ya está presente. Y, en primer lugar, no es cuestión de hecho el que varios elementos materiales y de contenido de las oraciones provean a los conjuntos de circunstancias o a los objetos elementos que sean similares a las propiedades y los elementos que inhieren en un periodo temporal específico y en un ambiente cultural específico; más bien, es una cuestión de la intención con que las proposiciones aseverativas que aparecen en una novela "contemporánea" están dichas. Porque es con esta intención con que el modo especial de la función aseverativa "cuasi-juicial" de estas oraciones está conectado. Las proposiciones aseverativas individuales se dan de tal manera que los conjuntos de circunstancias proyectados han de ser acomodados, no con cualquier conjunto de circunstancias individual, enteramente determinado, verdaderamente existente en una época dada, sino solamente con un tipo general de conjuntos de circunstancias y objetos que serían "posibles" en un tiempo o ambiente dado. Las oraciones que aparecen en semejante novela naturalmente proyectan conjuntos de circunstancias que existen en o sobre objetos individuales o que ellos mismos son individuales. Pero no es con respecto a esta individualidad, o tal vez, para decirlo mejor, no es en su plena individualidad, que los objetos intencionadamente proyectados se acomodan con lo que es real. Tampoco no es cuestión de, por ejemplo, un carácter representado en una novela que sea, como se suele decir, una "representación literaria" de una determinada persona que realmente existía. Sino que la "intención-acomodadora" propia de las oraciones que aparecen aquí se refiere al tipo que se hace manifiesto en el carácter representado. De hecho, aquí también los factores direccionales de los sentidos nominales no apuntan más allá de los objetos puramente intencionales hacia objetividades determinadas reales; aquí también hace falta el anclarse directo de las intenciones de

los contenidos de sentido en la realidad; pero, a pesar de esto, los conjuntos de circunstancias puramente intencionales (u objetos) no se quedan suspendidos durante la "incrustación-en-existencia", como fue el caso en el ejemplo comentado arriba. Por virtud de una correcta acomodación con el tipo general de objetividades, éstos "se trasponen" en realidad; y, a fin de reforzar la apariencia de realidad, a veces aun están relacionados con conjuntos de circunstancias objetivamente existentes que también pueden ser comprobados por medio de juicios genuinos. Por ejemplo, nos dicen que tal y tal evento se lleva a cabo en una ciudad (por ejemplo, París) que por otras fuentes sabemos que existe. En íntima relación con esto, sin embargo, debido a que es simplemente un caso de acomodación con un tipo, esta trasposición no puede conducir a una completa "transparencia" de los conjuntos de circunstancias puramente intencionales: éstos siguen siendo meramente traspuestos e incrustados, con la marca clara de su intencional relatividad a los contenidos de sentido de las oraciones correspondientes.

Cuando, por fin, volvemos a las obras de arte literarias que pretenden ser "históricas" y que procuran ser tan "fieles" como les sea posible para representar los datos y objetividades conocidas de la historia, todavía no tratamos con proposiciones genuinamente judicativas. Vamos a comparar, por ejemplo, la descripción de una batalla en una novela histórica, una en la cual la descripción es tan fiel como sea posible a las fuentes históricas, con la descripción de la misma batalla en una obra de investigación erudita. La diferencia en el carácter de las proposiciones aseverativas que aparecen en los dos casos es inconfundible. Y no es que "aquí y allá" en la novela se encuentren "desviaciones" de lo que realmente ocurrió. Pues, ni aun la historia más estrictamente erudita puede —de hecho por razones fundamentales— proveer una representación absolutamente fiel. La diferencia, otra vez, está en el carácter "cuasi-juicial" de las proposiciones aseverativas que aparecen en una obra de arte literaria de este tipo. Sin embargo, estamos un paso más cerca ahora de las proposiciones genuinamente judicativas. La razón es que la intención de acomodar

(objetos o situaciones) con los conjuntos de circunstancias (u objetos) objetivamente existentes se extiende aquí a lo estrictamente individual y no solamente al tipo general, como en el caso anterior. Así que no solamente "tales" y "estas clases de" objetos y situaciones que serían posibles en una época es lo que se puede representar aquí; más bien, las proposiciones aseverativas pueden proyectar conjuntos de circunstancias u objetos que son perfectamente acomodados, ya que, como individuales enteramente determinados, están acomodados con objetos o con conjuntos de circunstancias existentes, anterior o actualmente. Si, por ejemplo, el asesino de Wallenstein se representa en *La muerte de Wallenstein*, los acontecimientos puramente intencionales proyectados —precisamente como aquellos acontecimientos individuales determinados— deben acomodarse con acontecimientos que una vez acontecieron en la historia de tal manera que serían tan similares a ellos como si fueran "los mismos". Sin embargo, no debe haber aquí ninguna identificación con los dos conjuntos de circunstancias (u objetos) que pudiera, para repetir otra vez, causar que los mismos conjuntos de circunstancias intencionadamente proyectados se caracterizaran como ónticamente reales e incrustados en la existencia en su diversidad, y llevaría también a representación los objetos que han sido traspuestos en el mundo real. Más bien, con base en la similitud extensa entre ellos, deben solamente duplicar los objetos que en un tiempo existían; deben, de hecho, procurar sustituirlos, como si estos mismos fuesen aquellos objetos. Si verdaderas proposiciones judicativas aparecieran en la novela, ni esta "duplicación" ni esta "simulación" podrían ocurrir; más bien, el factor direccional intencional tendría que, últimamente, indicar objetos que en un tiempo realmente existían. Los conjuntos de circunstancias intencionadamente proyectados entonces tendrían que coincidir plenamente con los reales, a fin de que, como tales, para entender la oración, tendrían que desaparecer por completo de la vista. En una representación histórica artística, sin embargo, son precisamente los correlatos puramente intencionales lo que es visible a nosotros en el entendimiento de las oracio-

nes. Por razón de su similitud extensa —de acuerdo con la intención— y su acomodación con los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes, hacen que estos sean "cuasi-encarnados" o "cuasi-presentes". Así que el pasado, ya ido y convertido en nada, otra vez se levanta ante nuestros ojos por los conjuntos de circunstancias puramente intencionales (u objetos) que lo encarnan. Pero el pasado en sí no es lo que se comprueba aquí, debido a que el último paso que distingue las proposiciones aseverativas "cuasi-juiciales" de las proposiciones genuinamente judicativas todavía falta; es decir, la identificación, la incrustación en el modo de lo verdaderamente serio, y el anclar las intenciones de los contenidos de sentido en su propia realidad. Este último paso se efectúa solamente en la transición en una consideración científica o en dar un reportaje inmediato de la memoria. Pero entonces se alcanzan proposiciones genuinamente judicativas.

Debido a que en una obra literaria existen solamente proposiciones aseverativas "cuasi-juiciales" de los varios tipos, no son —como ya hemos establecido— proposiciones meramente afirmativas. Así que por virtud de sus propiedades descritas, son capacitadas para evocar, en un grado menor o mayor, la ilusión de realidad: ello es algo que las proposiciones meramente afirmativas no pueden hacer. Llevan consigo, en otras palabras, un poder sugestivo que, cuando leemos, nos permite meternos en el mundo simulado y vivir en él como en un mundo pecualiarmente irreal y, con todo ello, la apariencia de realidad. Este logro, tremendo y misterioso, de la obra de arte literaria, tiene su fuente en el carácter peculiar —y lejos de ser suficientemente investigado— "cuasi-juicial" de las proposiciones aseverativas. Hay otros factores, todavía por considerarse, de la obra de arte literaria que también contribuyen a ello.

Para poder completar estas consideraciones, tengo que añadir una observación más para evitar una falsa interpretación de mi posición. Esto es que se tienen que distinguir dos usos distintos de la oración predicativa en la obra de arte literaria. Algunas de ellas, se puede decir, son habladas por el autor, mientras otras están expresadas por personajes representados

en la obra literaria. Esto se ve tanto en la épica como en la novela, y es sobreabundantemente claro en la obra dramática, donde las oraciones forman un texto especial, que, como vamos a ver más tarde, es el texto principal. De tal forma que si un personaje representado pronuncia una oración como un juicio dirigido hacia otro personaje representado, entonces, si el personaje verdaderamente juzga y es sincero, esta oración sin duda es un juicio en el sentido estricto; pero, a la vez, es un juicio que es válido y puede ser verdadero solamente en el dominio del mundo representado y en relación con objetos de este mundo y, en fin, solamente para los personajes representados que hablan entre sí. Y de hecho es cierto sin tomar en cuenta si es un juicio individual y particular o si es uno general. No es permitido, entonces —como hacen muchos críticos e historiadores de la literatura—, llevar los juicios pronunciados por los personajes representados más allá de los límites del mundo representado en la obra dada e interpretarlos como juicios sobre el mundo real o como opiniones del autor acerca de ciertas cuestiones que pertenecen al mundo real. Tal procedimiento deforma el sentido peculiar de las oraciones y falsifica la estructura peculiar de la obra. Porque son declaraciones que son intencionadas como juicios solamente por los personajes representados, declaraciones que de por sí pertenecen a objetividades representadas dentro de un mundo representado y, para ambos, autor y lector, son juicios putativos y no genuinos.

Si, por otro lado, la oración predicativa pertenece al texto que desarrolla la representación del mundo representado, si forma parte de la "trama" (el "cuento") presentada y, por ende, ejecuta la función de la formación intencional de lo representado como tal, entonces es solamente un "cuasi-juicio", que el autor emplea precisamente con el propósito de simular este mundo. Si tuviera también la forma extensa del juicio acerca de los objetos representados —como, por ejemplo, las oraciones que describen la apariencia externa y el comportamiento de un personaje representado, por ejemplo, el Señor Senador Buddenbrook— no es, no obstante, un juicio sino, más bien, forma una de las modificaciones del juicio descritas arriba, un

"cuasi-juicio" de esta o aquella forma. En la lectura y en la interpretación, tales oraciones tienen que tomarse solamente con estas modificaciones y funciones, y no deben ser convertidas en juicios, esto es, en juicios que se refieren no a objetividades representadas sino a cosas reales no artísticas. Esto, asimismo, sería una falsificación del sentido peculiar de las oraciones y, consecuentemente, de la obra misma, en particular si estas oraciones se tomaran como si fuesen "la verdad" que el autor ofrece al lector para su cognición. Vamos a volver a este asunto en el parágrafo 52, que se dedica al problema de lo que se llama "verdad" en una obra de arte literaria.

§25a. ¿No habrá cuasi-juicios en una obra de arte literaria?

En su libro *Logik der Dichtung* (*Lógica de la poesía*), Kate Hamburger protestó contra mi concepción de los "cuasi-juicios" y su papel en la obra de arte literaria. En su lugar, procura encontrar otros medios lingüísticos para explicar cómo sería posible que, en una obra de arte literaria, la verdad no se constituya en sujeto del discurso, es decir, no es lo representado como tal lo que la constituye, sino un conjunto de una multiplicidad —en mi terminología— de objetividades puramente intencionales que, en general, solamente se asemejan a una realidad o la reproducen. Ella comienza dirigiendo una serie de obligaciones contra mi concepto, y luego desarrolla su propia teoría. Quiero poner mi atención en lo anterior.

Los argumentos que la Sra. Hamburger formula contra mí son los siguientes:

1. "En último análisis, Ingarden no hace más que poner etiquetas a los fenómenos lingüísticos y congnoscitivos que consideramos aquí".

2. En el intento "por distinguir" el modo de ser de la poesía del modo de ser de la "prosa de la proposición lógica", el concepto "diferenciador" que empleo es "demasiado estrecho".

3. Empleo, dice ella, un concepto que "se ha empleado solamente en la poesía épica y dramática" ("algo que se da tácitamente por sentado en el libro, y que, en todo caso, fue adaptado exclusivamente a la terminología inglesa"). Además, según ella, es cuestión de nada más que "la prueba del fenómeno y la experiencia de la no-realidad de estos tipos de poesía".

4. Con el propósito de probar esta "irrealidad", me acusa de emplear un instrumento de cognición "que por lo menos ha resultado débil", a saber, el concepto del "cuasi-juicio".

5. El argumento se hace más agudo de renglón en renglón, porque, de pronto, leo que "esta reducción del carácter de la irrealidad (no-realidad) de la poesía mimética, a las oraciones de las cuales la poesía brota, parece ser una explicación de ninguna manera satisfactoria de este fenómeno. De hecho, en último análisis, no es más que un argumento circular. Las oraciones o declaraciones de una novela son constituidas como 'cuasi-declaraciones' solamente por el hecho de que se encuentran dentro de la novela" (*Logik der Dichtung*, pág. 15). Y, aún más, "La designación de las oraciones de las novelas o del drama como cuasi-juicios, sin embargo, no significa más que el hecho tautológico de que cuando leemos una novela sabemos que estamos leyendo una novela o un drama, es decir, sabemos que estamos en el contexto de la realidad".

6. Poco después, sin embargo, ya no es cuestión de una "tautología" sino que la discusión vuelve, por otro lado, sin rodeos, a la incorrección de mi concepto. De hecho me acusa de representar falsamente la diferencia entre una novela histórica y una obra de erudición histórica; este error entonces me compele a alterar mi concepto del cuasi-juicio en su apli-

cación a la novela histórica, y la falsedad de mi concepto así se hace patente (*ibid.*, págs. 15 y 26).

7. Finalmente, todavía otra crítica, totalmente diferente; a saber, que "con el concepto del cuasi-juicio la estructura lingüística y la forma específica de la apariencia de la novela no son descritas en absoluto, sino lo que se describe no es más que la actitud psicológica indeterminada (?) del autor y, correspondientemente, la del lector" (*ibid.*, pág. 17).

A esta crítica sigue una extensa investigación en donde se desarrolla la propia teoría de la Sra. Hamburger. Brevemente atenderé a esta teoría más tarde. Sin embargo, nos preguntamos ahora: ¿qué hay de esta crítica?

En primer lugar, hay que notar que en el espacio de unas cuantas páginas se hacen un número de críticas diferentes que se contradicen entre sí. La crítica empieza reprochándome por "poner etiquetas" y por tener cierta debilidad (demasiado estrecho, insuficiente, etc.); luego se presenta el argumento de la "tautología", y finalmente el reproche de la falsedad se lanza contra mi punto de vista. Al final de su crítica, vuelve a observar que de alguna manera he pasado por alto la obra literaria: en lugar de analizar la obra misma, he descrito solamente "la actitud psicológica indeterminada del autor o del lector". La inconsecuencia de la ofensiva contra mi posición apunta hacia su debilidad. O mi punto de vista es "tautológico" o es falso; no puede ser ambas cosas. Y, si es falso, no puede ser también insuficiente. Si, por otro lado, se refiere a la actitud psicológica del autor o del lector, entonces parece ser correcto, pero enviado a una dirección equivocada. ¿Cuál, entonces, es el significado verdadero de esta crítica?

Vuelvo ahora mi atención a las objeciones individuales.

Ad 1. "En el último análisis" no hago nada sino "poner etiquetas". Este reproche se podría hacer sólo si meramente hubiera dado términos nuevos (o etiquetas) y no me hubiera ocupado de clarificar las propiedades de lo que llamo cuasi-juicios. Pero

de ninguna manera es este el caso. El lector de las secciones precedentes puede averiguar fácilmente cómo me he esforzado por aclarar la manera en que un juicio se distingue de un cuasi-juicio; y subsecuentemente —es decir, en el trato de la situación en una novela histórica (§25)— hay una continuación de mis esfuerzos para elucidar este nuevo concepto y las modificaciones de su contenido. Claro, no es fácil aprehender esta modificación de las proposiciones aseverativas y también llevarla, en su especificidad y en sus modificaciones, a la atención del lector. No me habría sorprendido si la Sra. Hamburger hubiera dicho que mis esfuerzos de clarificación fueron inadecuados y que todo el asunto requiere un mejor análisis. Pero claramente lo que hice no es meramente "poner nombres". La Sra. Hamburger misma cita una serie de determinaciones y descripciones que proporciono en mi obra y con ello muestra que mi obra no es cuestión de un mero "etiquetar".

Pero no me sorprende que no sea fácil para la Sra. Hamburger comprender lo que es el asunto en cuestión en mi obra. Me reprocha por ocuparme de actitudes psicológicas "indeterminadas" y me contrapone —como si fuera una cosa nueva y desconocida por mí— la necesidad de un análisis de las formaciones lingüísticas (que ella llama "fenómenos"). Ella misma, sin embargo, cuando determina los conceptos de "juicios", "oración" y "enunciado", invoca a Sigwart (!), quien, como todos saben, representa el colmo del psicologismo en la lógica y con eso orienta estos conceptos con una dirección psicológica. Pero yo he estado luchando precisamente contra el psicologismo —de hecho, precisamente en la esfera del estudio de las funciones y formaciones lingüísticas—, y he hecho todo esfuerzo por aprehender la obra de arte literaria como algo que, aunque ciertamente brota de las operaciones conscientes subjetivas, es trascendente a toda conciencia y a todo lo psíquico. Así que es impropio contraponer el punto de vista de Sigwart al mío, porque, desde el principio, he estado edificando la estructura de la oración y el juicio con elementos puramente lingüísticos y he estado a la defensiva contra todo psicologismo. En mi método me siento muy cercano a Husserl

y Pfänder, y no niego esta afinidad. Pero en su método de librarse del psicologismo, Husserl y Pfänder todavía no son suficientemente puros para mí.

El concepto del cuasi-juicio tiene como trasfondo la distinción que hace Pfänder entre las dos funciones de la cópula en la oración: la función aseverativa y la función predicativa. Ya que el "cuasi" se refiere precisamente a la modificación de la función aseverativa (la aseveración, según Husserl), que, por un lado, se contrapone al juicio categórico y su simple función aseverativa "categórica" (incondicional), y, por otro lado, a la "modificación de neutralidad" —como fue designada por Husserl— o, finalmente, a la completa privación de la función aseverativa, como en las proposiciones afirmativas (oraciones predicativas que no tienen ninguna aseveración, puros "supuestos", *annahmen*, según Meinogn). Si alguien no sabe de estos estudios de Husserl y Pfänder (o de Meinong), y no los toma en cuenta, entonces mi análisis tampoco le será accesible. Al mismo tiempo, he procurado ir más allá de lo que fue considerado por Pfänder y he procurado —en parte con la colaboración de la Sra. Conrad-Martius— explicar el sentido o, en cuanto que sea posible, la función.

Claro, las formaciones lingüísticas —como también las oraciones, las obras literarias, etc.— vienen acompañadas por el hablante y sus propias funciones lingüísticas, sus operaciones cognoscitivas, etc. En el habla viva, la función de la cópula, por ejemplo, tanto como la función aseverativa del juicio o sus modificaciones, se toman del hablante y se efectúan. Así que tenemos actos aseverativos, operaciones predicativas, etc. De esta manera también tenemos correspondientes actos modificados de "cuasi-juzgar", y se ha de mostrar cómo estas operaciones subjetivas se llevan a cabo en concreto. Todo esto, sin embargo, pertenece a otro estudio, totalmente diferente del que realizamos en este libro. Yo mismo he realizado una investigación sobre un aspecto del problema, el del lector, en el libro *Opoznawaniu dziela literackiego* (*La comprensión de la obra de arte literaria*), publicado en 1937. He tenido mucho cuidado para distinguir cuidadosamente estas dos esferas

interrelacionadas de la investigación; seguramente no he querido confundirlas. Aquí no merezco admonición de parte de la Sra. Hamburger.

Ad 2 y 4. No voy a referirme a la acusación de que mi concepto del cuasi-juicio es muy reducido y con poca fuerza; no tiene sentido.

Ad 3. Según la Sra. Hamburger, mi concepto de la "obra de arte literaria" es demasiado estrecho debido a que no abarca toda la poesía lírica. Pido al lector que se refiera a la página donde el rango de ejemplos iniciales es determinado y donde, junto con las obras épicas y dramáticas, se menciona también la poesía lírica. Así que no es cierto que "tácitamente" he eliminado la poesía lírica del alcance del concepto de la obra literaria. Es cierto que en concreto la poesía lírica no está analizada en mi libro, pero solamente porque tenía el temor, en aquel entonces, de tomar ejemplos de este género, ya que los errores surgen fácilmente en el análisis de la poesía lírica escrita en una lengua extranjera.[17] Si la Sra. Hamburger conociera mis obras en polaco encontraría suficientes ejemplos de la poesía lírica tanto como una consideración detallada de la poesía lírica como tal. Durante la guerra (1940-1941) tuve que trabajar como "germanista" en la universidad de Lvov (en polaco; Lemberg en alemán) y, dentro de otras tareas, tenía que dictar conferencias sobre la teoría de la literatura; en aquel entonces mis conferencias se orientaban hacia la poesía lírica de Rilke. Claro, llegue a un concepto de poesía lírica que es totalmente diferente del concepto de la Sra. Hamburger (y, también, del de E. Staiger). Para mí la poesía lírica no es menos "mimética" que la épica o la dramática, y lo que se representa en ella es "irreal" al mismo grado que el

[17] Ingarden se refiere al hecho de que publicó la segunda edición de esta obra —la que seguimos— en alemán (n. del t.).

mundo representado en una obra dramática o épica; solamente que se representa de otra manera diferente, y lo que se representa también es diferente. Pero, otra vez, detenernos en esto nos conduciría lejos del asunto que nos ocupa.

Ad 5. Ahora, ¿qué hay de la acusación de "tautología", del "argumento circular"? Se la pudiera justificar solamente si mis descripciones de las cuasi-modificaciones del juicio (*nota bene*: desde mi punto de vista hay no meramente una sola modificación, sino varias distintas, las cuales también he distinguido en las consideraciones dadas en este libro) contendrían un *circulus in definiendo*. Esto no pasa, y no lo ha demostrado la Sra. Hamburger. La acusación —tal como está formulada— brota, desde mi punto de vista, de una confusión por parte de la Sra. Hamburger, una confusión de dos problemas radicalmente diferentes: (1) ¿Qué cosa es un cuasi-juicio o la modificación de su función aseverativa? ¿Cuáles son su sentido y su función? Y (2) ¿Sobre qué base puede el lector reconocer, en cada caso particular, que se trata con un cuasi-juicio y no con un verdadero juicio (o, como dice la Sra. Hamburger, una declaración de la realidad)? Aquí el contexto juega un papel esencial: cuando está aislado, el juicio individual no se refiere en su "forma" —como dice la Sra. Hamburger— en ningún respecto de lo que yo llamo el cuasi-juicio. Se reconoce que se tiene que leerlo o entenderlo como un cuasi-juicio por el hecho de que es una oración que se encuentra en una novela (o, en mis términos, en una obra de arte literaria). Pero, por otro lado, se distinguen las obras de arte literarias (especialmente novelas) de lo que no son (obras de erudición literaria) solamente porque (dice la Sra. Hamburger y pone este "solamente" en mi boca) consisten de puros cuasi-juicios. De ahí tenemos el supuesto "argumento circular". El hecho es que, si por "forma" se entiende la manera de escribir (o articular) la oración, no tenemos ningún signo en particular en el habla cotidiana que pudiera distinguir una proposición pura de un juicio. Y, por esta razón, cuando sabemos desde el principio que se trata de la

poesía, también sabemos —si tengo razón— que también se trata de puros cuasi-juicios. Es sabido que Betrand Russell introdujo en la lógica o en un sistema de lógica el "signo-aseverativo" precisamente por esta razón, para distinguir las llamadas "tesis del sistema" de las meras "afirmaciones", es decir, proposiciones puras que de hecho son formaciones predicativas, pero a las que les falta la función aseverativa. Sería difícil introducir un signo especial para los cuasi-juicios también, uno que se pudiera anteponer a cada oración de este tipo para distinguir el cuasi-juicio del juicio verdadero, por un lado, y de las proposiciones puras, por el otro. De hecho, tenemos tales signos internos, y los empleamos para indicar cuándo se trata de un cuasi-juicio: cuando leemos en voz alta las oraciones que pertenecen a una obra de arte literaria, les damos otra entonación (frecuentemente es de una declamación pronunciada) que es palpablemente diferente de la entonación que damos a las oraciones en escritos científicos. Es verdad que no tenemos ninguna grafía que antepongamos a las oraciones individuales para que sirva como signo de cuasi-juicio (aunque lo pudiéramos hacer), pero, por otro lado, el título y/o los subtítulos nos informan que se trata de una novela o de un drama. Así que con frecuencia se dice explícitamente "drama contemporáneo", "novela (o drama) histórica del tiempo de Carlomagno", etc. Hay un tipo de título que se emplea para las obras de arte literarias; si, por ejemplo, se lee un título como *La montaña mágica*, *Los Buddenbrook*, o *Muerte en Venecia*, etc., no se espera encontrar un libro científico, sino que uno se prepara para recibir desde el principio una obra narrativa. Naturalmente, también hay títulos que (en la ausencia de subtítulos informativos) no nos informan adecuadamente de qué tipo de obra se trata, ya sea un "poema" o una obra "científica" (y, en particular, una obra histórica). Por ejemplo, *Wallenstein* puede ser o una "historia" o la novela de Döblin, especialmente si la manera en que se escribió el libro también nos deja con las dudas. Sin embargo, estos casos son notablemente infrecuentes. Pero, sobre todo, no es verdad una cosa que la Sra. Hamburger afirma y pone en mi boca, a saber, que solamen-

te los cuasi-juicios distinguen a la obra literaria de la correspondiente obra histórica. Me he esforzado en mi libro por elaborar una serie de otras diferencias entre las obras de arte y las obras científicas (el lector las encontrará a lo largo de este libro, especialmente en los últimos capítulos): un estilo diferente del lenguaje; una composición diferente; la aparición de conjuntos de aspectos mantenidos a la expectativa; las funciones de duplicación y representación de las objetividades representadas; la presencia de cualidades estéticamente valiosas y, en particular, la aparición de cualidades metafísicas, a cuya revelación la obra de arte está orientada. Aunque éstas a veces puedan aparecer en una obra de erudición histórica, básicamente no tienen nada que ver con la función cognoscitiva o con la función de la transmisión de resultados científicos: están presentes por puro azar. Todas éstas, junto con los cuasi-juicios, son las que deciden si una obra dada es una obra de arte literaria y no una obra científica o una obra de propaganda. Estoy totalmente de acuerdo con la Sra. Hamburger en que se tienen que buscar las "formaciones lingüísticas" que distinguen las obras de arte literarias de las obras no artísticas. Esto, sin embargo, no me es algo nuevo; yo mismo he dado énfasis sobre su determinación. Pero sí creo que el cuasi-juicio, como una muy especial "formación lingüística", será determinado más estrechamente por los elementos característicos de la obra de arte literaria, los que acabo de enumerar.

Pero este problema entero —es decir, sobre la base de cuáles signos externos ("formas") se puede distinguir el cuasi-juicio del juicio, y gracias a cuáles circunstancias se sabe que se trata de un cuasi-juicio— no tiene nada en común con el totalmente diferente problema de cuál es el sentido real de un juicio y de un cuasi-juicio, y cuál es la función basada en este sentido. Y éste es el problema con que se ha tratado exclusivamente en las secciones precedentes. Es solamente la disimilitud, basada en su función aseverativa modificada, entre los cuasi-juicios y los juicios, la que lleva a cabo el hecho de que tienen también distintas funciones dentro de la estructura de una obra de arte literaria: llevan a cabo la

constitución de las objetividades representadas que en su contenido simplemente simulan, o, "juegan" un *habitus* de realidad, y éstos por sí mismos no son ni pueden ser reales. Es decir, la función con que cumplen los cuasi-juicios es tal que al fin y al cabo resulta que tratamos con —como lo expresa la Sra. Hamburger— poesía "ficcional" mimética.

En todo este conjunto de problemas, una cuestión es crucial: según la Sra. Hamburger, ¿se constituyen las obras de arte literarias (poemas ficcionales) en juicios puros ("declaraciones de realidad" puras, en la teminología de la Sra. Hamburger) o no? Me parece que, sin lugar a dudas, la Sra. Hamburger tiene que decir que: No, en lo absoluto, la poesía no se compone de juicios. Bien. Luego, le pregunto: ¿Qué, entonces, son las proposiciones que son los componentes de la poesía? En un sentido general, son oraciones predicativas (a veces, por supuesto, son oraciones interrogativas también, pero trataremos de eso más tarde). ¿Son, entonces, puros "supuestos", en el sentido de Meinong? O ¿son proposiciones afirmativas "neutralizadas" de alguna manera? Ambas me parecen falsas, y he provisto argumentos contra estas posturas. Debe, pues, haber algo diferente. En mi opinión este "algo diferente" es precisamente el cuasi-juicio. Si la Sra. Hamburger duda de eso, tendrá que proveernos con otra teoría, otra clarificación del sentido y la función de cada oración "poética", o ¿cree ella que de hecho son cuasi-juicios y que es solamente una cuestión de los medios lingüísticos y gramáticales empleados para efectuar su constitución? En este caso mi concepto es correcto y la cuestión es solamente de elaboración. Si la Sra. Hamburger tiene razón o no en la elaboración de su propia teoría es otra cuestión, una que no puedo considerar ahora.

§26. Una modificación análoga de oraciones de otros tipos

En la obra literaria, sin embargo, no es solamente la oración declarativa lo que está sujeta a las "cuasi-modificaciones". Más bien, toda oración, del tipo que sea, está modificada de una manera análoga cuando pertenece al texto que representa el mundo representado, es decir, cuando es dicha, como se suele decir, "por el autor". Así que cuando tratamos, por ejemplo, con una oración interrogativa, ya no es una simple pregunta genuina, sino solamente una "cuasi-pregunta": una oración que expresa un deseo o una orden que no son deseos genuinos u órdenes sino solamente cuasi-deseos, cuasi-órdenes, etc. De la misma manera, los juicios de valor que aparecen en el texto representado —ya sea que declaren un valor ético, un valor social o aun estético— no son juicios de valor genuinos, sino solamente cuasi-evaluaciones, aunque en su forma puramente externa no se diferencian de los juicios de valor (evaluaciones) auténticos. Su función consiste solamente en la proyección intencional de ciertas objetividades ónticamente heterónomas, las cuales pueden, cuando más, dejar la impresión de una apariencia de la realidad pero nunca la pueden alcanzar.

Sin embargo, si en el texto de la obra literaria aparecen preguntas, deseos o evaluaciones que se expresan con los mismos caracteres representados, la situación con ellos es la misma que la de las proposiciones aseverativas que ya hemos considerado, que son expresadas en un drama por un personaje representado. Por ejemplo, si un personaje representado pregunta a otro: "¿Fuiste al teatro ayer?", y agrega "Es una obra maravillosa y magníficamente actuada" la pregunta es en su opinión una pregunta genuina y la evaluación verdadera; pero claramente estas oraciones se refieren exclusivamente a objetos y a conjuntos de circunstancias que pertenecen al mundo representado, y no se toman, en la actividad de leer, como preguntas y evaluaciones de objetividades reales extra-artísti-

cas. Y en el grado que contribuyan a la constitución de estas o aquellas unidades dentro del mundo representado, lo que es constituido por ellas es solamente una objetividad intencional, ónticamente heterónoma; y, en este respecto, todavía se difieren de las preguntas y evaluaciones que dirigimos con toda sinceridad hacia objetos reales. Como preguntas o evaluaciones, ellas mismas pertenecen a las objetividades representadas y son ellas mismas ónticamente heterónomas. Solamente "fingen" ser preguntas y evaluaciones genuinas, mientras en realidad no son más que objetividades intencionales; claro, de la esfera de las formaciones lingüísticas.

Este es un carácter notable de doble naturaleza en ellas, y lo comparten con las proposiciones aseverativas habladas por personajes representados.

Naturalmente, puede haber oraciones habladas por personajes representados que ni por ellos son tomadas en serio y, aun en el mundo representado, pueden ser solamente cuasi-juicios o cuasi-preguntas, etc., para estos personajes, cuando, por ejemplo, ellos escriben poesía, leen obras poéticas o actúan en el teatro, etc. Entonces, la intencionalidad del mundo proyectado es de múltiples niveles, como si fuera "poli-escalonado", y la lectura de tales obras produce fenómenos artísticos particulares. Pero no hay necesidad de que ahora analicemos esto más detenidamente.

Hay que notar una cosa más. La oración interrogativa cumple, junto con otras funciones, la función de manifestación, gracias a la cual el acto interrogativo de quien pregunta "se expresa". Para la persona a quien se dirige la pregunta, si ésta la percibe inteligentemente, un hecho, que se lleva a cabo en el que pregunta, se revela de una manera especial. Normalmente no se pone atención especial a ello, pero alcanza —aunque solamente en la periferia— la conciencia de la persona a quien se dirige la pregunta; también se le puede aprehender de manera puramente temática. Como algo que ha sido manifestado, el hecho pertenece ahora a la pregunta que en realidad se ha propuesto. Supongamos, por ejemplo, que un personaje en una novela haga una pregunta determinada. En este

caso no es solamente la función interrogatoria de la oración interrogativa la que se subordina a la "cuasi-modificación", sino también la función expresiva y —concomitantemente— aquello que se manifiesta. En efecto, el que pregunta, con todo lo que a él le pertenece y con todo lo que hace, ciertamente es intencionado como real; pero con todo y ello sigue siendo solamente intencional. Consecuentemente, también sus experiencias, y, en particular, la "duración" de la emisión de la oración interrogativa, son cuestiones efectuadas por el mismo personaje. Esta "duración" es modificada en esta manera de un modo doble: (1) como aquello que pertenece al mundo que es simplemente representativo en la obra literaria, no en el sentido realmente genuino sino solamente en el sentido intencional, y (2) en su función interrogatoria, como hemos indicado arriba. Pero la emisión o articulación de la pregunta también pertenece al mundo simplemente representado. La manifestación conectada con ella es modificada en la misma doble manera: (1) meramente como una manifestación intencionada y (2) como una notificación que informa no acerca de un hecho objetivamente existente sino solamente acerca de un hecho que es intencionado como real. En todo ello la situación puede verse desde dos puntos de vista: (1) desde la perspectiva de la persona interrogada en la obra dada, para quien la función de manifestación es realmente efectuada y para quien la manifestación es real, y (2) desde la perspectiva del lector, quien observa tanto a aquel que hace la pregunta como a aquel que es interrogado y para quien ambos están modificados en el sentido indicado arriba.

Todo esto, sin embargo, concierne no solamente a la función de manifestación de las oraciones interrogativas habladas sino también a las de desear, de mandar y, dentro de ellas, naturalmente, las proposiciones aseverativas (también), siempre y cuando sean habladas por un personaje representado en la obra de arte literaria. Y precisamente en eso yace la necesidad de completar la investigación iniciada por nosotros en las secciones precedentes.

Sin embargo, las consideraciones de la función manifestadora y sus modificaciones conducen a una consecuencia importante; es decir, es muy posible (y esto ocurre con frecuencia en las obras literarias) que uno de los personajes emita esta o aquella oración y en el proceso padezca cierta experiencia sin que el lector esté informado de ello por algunas oraciones particulares del texto; lo aprehendemos más bien por la sencilla aparición de las oraciones pronunciadas por este personaje. Por ejemplo, hay una oración simple interrogativa o una aseverativa en el texto, y se hace obvio de la mera secuencia de las oraciones que se pudiera (o se debiera) marcar con comillas. Tal oración "aducida" cumple con una función peculiar y doble: (1) por ser una expresada, no pertenece en todo sentido al texto de la obra, sino al mundo "representado", proyectado por el texto, debido a que son las "comillas" (que, de hecho, pueden estar ausentes) las que propiamente pertenecen al texto; y, sin embargo, (2) como una oración "aducida", entra en el texto y, mientras sigue siendo meramente representada, alcanza con ello una "realidad" no totalmente propia a ella, debido a que nunca es más que algo representado. De la función manifestadora que llega a cumplirse con la mera aparición de la oración "aducida", brota una proyección de un hecho que pertenece al mundo sólo representado: el hecho de la manifestación del acto de preguntar, aseverar, mentir, etc. Así que desde el principio parece que pudiera haber, en el mundo que se proyecta intencionalmente por el contenido de sentido de las oraciones, elementos que no son determinados por ningún contenido de sentido y que son, por eso, independientes del estrato de unidades de sentido. Si eso fuera verdadero, nos enfrentaría con una dificultad significativa. Porque nuestro intento en estos análisis es el de mostrar que en el estrato de objetos representados no existe ningún conjunto de circunstancias materialmente determinado ni objeto que no tenga su última fuente en uno de los dos estratos que conjuntamente constituyen el elemento lingüístico de la obra de arte literaria, es decir, el de las formaciones fónicas y el de las unidades de sentido. Un examen más cuidadoso, sin embargo,

muestra que este peligro no existe, debido a que el elemento de sentido que por el momento hace falta está reemplazado precisamente por la función de las "comillas" explícitamente provistas o implícitamente co-intencionadas. En efecto, las comillas nos informan que las palabras o las oraciones que enmarcan están habladas con todo propósito y sentido de una cierta persona, y que se dan y se repiten solamente en este lugar. Como algo que "realmente" se expresa, llevan consigo la función de manifestar. La función de las comillas, entonces, proyecta de una manera particular, pero siempre intencional, un conjunto de circunstancias, o sea, es una función de manifestar. Y solamente este conjunto de circunstancias, en relación con el sentido y el carácter de la oración articulada en este momento, conduce, de sí mismo, a la proyección de un nuevo conjunto de circunstancias intencional, a saber, el que se está manifestando que pertenece al mundo representado en la obra también, aunque indirectamente, depende aquí, en su modo de ser proyectado, de un elemento de sentido del estrato de las unidades de sentido. A pesar de ello, sin embargo, hay que agregar (y acentuar) que la función manifestadora es radicalmente diferente de la proyección puramente intencional que llega a existir por las unidades de sentido. Aunque el sentido de la oración articulada no es totalmente impertinente para la función de manifestar, sin embargo no está en el sentido, sino en el hecho de la articulación de una oración dada, que lleva a cabo la revelación de lo que se expresa (la pregunta, la aseveración, la mentira, etc.). No podemos continuar aquí con una exposición más detallada de la manifestación. Lo que es importante para nosotros es sólo que, dentro de los conjuntos de circunstancias que llegan a desarrollarse en una obra de arte literaria, puede haber aquellos que, como la función expresiva, dependen de los conjuntos de circunstancias que son directamente proyectados por el contenido de sentido de las oraciones y que por sí mismos, sólo indirectamente son determinados por los elementos de sentido del estrato de las unidades de sentido.

6. El papel del estrato de las unidades de sentido en la obra literaria. La función representadora de los correlatos de oraciones puramente intencionales

§27. La diferenciación de las varias funciones de las oraciones y los complejos de oraciones

A fin de simplificar las siguientes reflexiones, vamos a restaurar la unidad de la oración como una totalidad en que podemos distinguir un aspecto fónico y uno de sentido. Claro, nos tendremos que concentrar principalmente en la actuación y en las varias funciones de los contenidos de sentido de la oración, para permitir que su papel en la obra literaria sea patente; pero también será necesario recurrir con frecuencia al estrato fonético, ya que éste guarda una estrecha relación con el papel de las unidades de sentido y, en varios aspectos, suplementa y sostiene su actuación.

Las oraciones y los conjuntos de oraciones —como también sus aspectos fonéticos— cumplen con dos papeles básicamente diferentes en la totalidad de la obra literaria. Son, en primer lugar, el papel que es inherente en la actuación del sentido de las oraciones, en la creación ("proyección"), o meramente en la más precisa formación, de los restantes estratos de la obra literaria; y, en segundo lugar, el papel en el que las unidades de sentido aparecen como un material particular dentro de la materia heterogénea de la obra literaria y, por medio de sus propiedades particulares y cualidades de valor, participan en la polifonía de la obra, enriqueciéndola e influyendo en la formación de los caracteres totales o —si se prefiere— las formas y los valores de la totalidad basados en esta polifonía.

En cuanto al primero de estos papeles, todavía hay varias funciones que las unidades de sentido pueden cumplir: (1)

Sobre todo, es cuestión de la proyección intencional (directa o indirecta) de los objetos representados según su naturaleza, tanto su constitución cualitativa, como su estructura formal y existencia, por medio de los cuales estos objetos pueden ser no solamente personas y cosas sino también destinos, estados y procesos en los cuales participan. (2) Sin embargo, no son meramente los objetos representados en sí, sino también el "cómo" de su representación lo que es precisamente determinado por el sentido de la oración, y esta determinación también pertenece al logro realizado por los contenidos de sentido de las oraciones. En algunos casos el aspecto fónico de las oraciones también participa. (3) Tal como ha mostrado nuestra consideración previa del estrato fónico, tanto los sentidos de las palabras individuales como los contenidos de sentido de oraciones enteras influyen en la más detallada formación de los caracteres y formaciones que se encuentran en este estrato. No nos vamos a ocupar más de esto. (4) Las unidades de sentido conducen a una predeterminación de conjuntos de aspectos en los cuales las objetividades representadas aparecerán, y en ello también juega un papel esencial el aspecto fónico. Lo estudiaremos más en detalle en el capítulo 8. (5) Finalmente, el papel de las unidades de sentido en la constitución de la "idea de la obra" podrá tratarse solamente cuando hayamos aclarado lo que entendemos con la frase "la idea de la obra". En cualquier caso, la fuente de esta "idea" —si acaso hay tal cosa— también ha de buscarse en el estrato de las unidades de sentido y, quizá, en el de las formaciones fonéticas también.

§28. La función proyectante de las oraciones; los conjuntos de circunstancias y su relación con las objetividades representadas

La más importante de las funciones diferenciadas se basa en el hecho de que el contenido de sentido de las oraciones es el

factor decisivamente determinante para los objetos y sus vicisitudes, que son representados en la obra y que le pertenecen en esencia y le son inmanentes. Su existencia, como también su esencia colectiva, tiene su fuente directa o indirecta en la derivada intencionalidad de los contenidos de sentido de las oraciones y es esencialmente determinada por ellos. Esta es la razón por la cual en nuestro análisis de la oración hemos concentrado nuestra atención en su "trabajo realizado", es decir, en el hecho de que por sí mismos ellos (los contenidos de sentido) desarrollan los conjuntos de circunstancias o, más en general, los correlatos de las oraciones puramente intencionales. Porque solamente esta ejecución puede ayudar a explicar de qué manera algo como los objetos representados puedan existir en la obra literaria, y cómo se logra ello. Nuestras consideraciones anteriores han hecho el intento por aclarar esto. Sin embargo, lo que está proyectado intencionada y directamente por el contenido de sentido de la oración es el conjunto de circunstancias desarrolladas. De ahí surge la pregunta de ¿cómo se ha de proceder del desarrollo intencional de los conjuntos de circunstancias hacia la constitución de objetos, y, en particular, cosas, personas, procesos, etc., siempre solamente como correlatos puramente intencionales?

Tal como hemos mostrado antes, existe una estrecha conexión entre los correlatos puramente intencionales de las oraciones, especialmente los conjuntos de circunstancias puramente intencionales, y los objetos puramente intencionales. Tanto éstos como aquéllos son trascendentes con respecto a los contenidos de sentido de la oración y pertenecen a lo que es creado intencionalmente por el contenido de sentido de la oración o sus elementos, los sentidos verbales. Como tales, los correlatos puramente intencionales de las oraciones y, en particular, los conjuntos de circunstancias, ya pertenecen al "estrato de objetos" de la obra literaria. Si los conjuntos de circunstancias —tomados siempre como puramente intencionales— existen, entonces los objetos en cuyo rango óntico los respectivos conjuntos de circunstancias están contenidos o los que participan en un acontecimiento (en el caso de que se trate de

un "estado de ocurrencia") también existen *eo ipso*. Pero, por lo contrario, si, en una obra dada, existen objetos en su manera puramente intencional, entonces, los correspondientes conjuntos de circunstancias también existen *eo ipso*. De hecho, en el caso de un objeto ónticamente autónomo es una cuestión de todos los conjuntos de circunstancias que, en un momento temporal dado, yacen en su rango óntico; en el caso del objeto puramente intencional, por otro lado, es cuestión solamente de aquellos que de hecho se desarrollan en una obra literaria dada. Hablando figuradamente, ambos aspectos de lo que existe —cualquiera que sea su modo de ser— se pertenecen mutua e inseparablemente. En el caso de un objeto ónticamente autónomo es imposible afirmar cuál de los dos es el factor "constituyente" y cuál es el "constituido". Una fundamentación recíproca, esencialmente necesaria, se lleva a cabo aquí, aunque tal vez esto sea afirmar demasiado. Si nos limitamos solamente al contenido de los objetos proyectados en la obra literaria, y pasamos por alto tanto su modo de ser puramente intencional y su estructura como su constitución por medio de los contenidos de sentido, entonces lo mencionado arriba también se refiere a aquellos objetos y a los correspondientes conjuntos de circunstancias, siempre y cuando, por supuesto, pertenezca a este contenido y se trate de objetividades ónticamente autónomas. Solamente una consideración de la constitución intencional de estos objetos nos muestra que aquí la situación es, después de todo, algo diferente.

Vamos a imaginar que se trata aquí de una oración que menciona, por primera vez en una obra literaria dada, algo sobre un objeto "X". Este objeto "X" es proyectado por el sentido del sujeto de la oración. Desde el punto de vista de su constitución, este objeto "X" forma la primera base constitutiva del correspondiente conjunto de circunstancias y las unidades objetivas construidas sobre él, es decir, es proyectado como un objeto determinado de esta manera y sólo así, que resulta del sentido pleno del sujeto. Lo más usual es que sea determinado como una cosa solamente con respecto a su naturaleza y estructura como objeto. Al mismo tiempo —gracias a la fun-

ción especial del sujeto de la oración— funciona como el portador de la propiedad (o actividad) asignada a él de acuerdo con el contenido de sentido de la oración. Solamente sobre esta base —asimilando esta propiedad o aquella actividad de una manera especial— se construye un conjunto de circunstancias dado. Sin embargo, debido a que un conjunto de circunstancias dado se desarrolla por la oración como "existente" (aunque en la obra literaria la oración sea sólo una proposición aseverativa, cuasi-judicativa), el objeto por él constituido se muestra en la previamente indicada manera potencial/actual junto con la propiedad A que le es asignada en la oración (o como un objeto que cumple con una actividad dada). En su aparición actual/potencial, se hace patente que, como objeto provisto con la propiedad A, logra su constitución sobre la base de un conjunto de circunstancias. Si la oración es una proposición aseverativa (aunque sea solamente cuasi-judicativa), se espera del objeto "X" que ya esté provisto con el atributo A "antes" de que sea aprehendido como tal por la oración. Después de que la oración esté completa, digamos, y la siguiente oración se inicie, el objeto "X" (A) aparece como uno que solamente revela, o representa, el conjunto dado de circunstancias, aunque es este último lo que constituye y determina el objeto. Si la siguiente oración u otra posterior se refiere al mismo objeto "X" (A), entonces "Z" (A) a su vez llega a ser la base constitutiva para un nuevo conjunto de circunstancias, al cual, por ejemplo, un atributo B puede aplicarse, y que por su parte llega a ser la base constitutiva para el objeto "X" (AB) y, al completarse, lo representa como un "Z" (AB), etc.

Es así que los conjuntos de circunstancias intencionalmente proyectados juegan un papel esencial en la constitución de los objetos representados, y, después de todo, al hacerlo, ellos mismos requieren para su propia constitución la primera proyección nominal de las mismas objetividades tal como fueron "desde el principio". Así que, depende de ellos —y, en último análisis, también de los contenidos de sentido de las oraciones— cuáles objetos, cómo fueron creados, y sujetos a cuáles vicisitudes, alcanzan constitución en una obra dada. En esto,

se revela el hecho de que en términos de constitución el estrato de oraciones juega el papel central en la obra literaria. Al mismo tiempo, sin embargo, los conjuntos de circunstancias llevan estas objetividades a representación. En ambas de estas funciones (*i. e.*, constitución y representación), la posición de los conjuntos de circunstancias con respecto a los objetos puede ser determinada figurativamente de la siguiente manera.

El "estrato de objetos" intencionalmente proyectado en la obra puede ser considerado bajo lo que pudieran ser dos distintos aspectos: (1) Si, en el curso del estudio teórico de la estructura de la obra, se buscan las conexiones constitutivas, entonces los conjuntos de circunstancias yacen "por debajo" de los objetos que son respectivamente constituidos en ellos, y el estrato de contenidos de sentido yace en el fondo mismo. (2) Si, por otro lado, aprehendiendo la obra se leen las oraciones con comprensión, el aspecto "conjunto de circunstancias" del "estrato de objetos" yace "por fuera". Es como si tuviéramos que cruzar primero por medio del aspecto "conjuntos de circunstancias" antes de que podamos alcanzar los objetos y sus destinos. Los objetos, sus conexiones y sus destinos se revelan *en* y *por medio* de una multiplicidad de correlatos interconectados de oraciones (y, en particular, de conjuntos de circunstancias). Ya que el mismo objeto puede ser revelado por conjuntos de circunstancias diversamente construidos —ya que los conjuntos de circunstancias son como muchas ventanas a través de las cuales se ve hacia adentro de una y la misma casa, cada vez desde una perspectiva diferente, o desde un lado diferente, hacia otra parte, o, por fin, por una segunda vez a través la misma ventana—, hay cierta "rotura" en el "estrato de objetos" de la obra literaria. En su función representativa los conjuntos de circunstancias son lo que representan, mientras los objetos constituidos dentro de ellos son lo representado. Pero debido a que los conjuntos de circunstancias son, a la vez, algo que pertenece al propio rango óntico del objeto (constituido dentro de él), esta representación es, en el último de los casos, una auto-representación del objeto que pertenece a él.

En el proceso, sin embargo, ocurre algo diferente que justifica la analogía de la ventana y, a la vez, es esencialmente necesario: en la ejecución de su función representativa, el aspecto "conjunto-de-circunstancias" del estrato de objetos es percibido por el lector solamente al grado que sea necesario para alcanzar lo que está representado. Es como el medio por el cual tenemos que pasar para poder llegar a los objetos representados y tenerlos como dados. Este medio, sin embargo, normalmente no se aprehende temáticamente en sí, especialmente cuando se trata de los contenidos de sentido. Más bien, los "estados de ocurrencia" entran más en el escenario de lo temáticamente aprehensible; pero, en el último de los casos, ellos también representan los "datos" que se realizan en el acontecimiento o las transformaciones en los objetos que son producidas por este acontecimiento. Y no es accidental que nuestra mirada se oriente directamente a los objetos representados, apenas tocando a los conjuntos de circunstancias correspondientes. Porque está en la naturaleza de lo que representa, que en el cumplimiento de la función representativa desaparezca de nuestro campo de visión, en cierto grado, a fin de facilitar, sobre todo, la iluminación de lo que está representado.

§29. La función representativa y exhibitiva de los conjuntos de circunstancias

Hemos observado (en el §27) que no únicamente las objetividades representadas, sino también la manera misma de la representación, es determinada precisamente por el contenido de sentido de las oraciones y por las unidades de sentido de un orden superior basado en las oraciones. ¿Cuál es la manera de representación que está en cuestión aquí, y cuál el papel de las oraciones a este respecto?

Ya se sabe que las proposiciones aseverativas pueden dividirse en varios grupos, de acuerdo con sus distintos conjuntos

de circunstancias. En función de nuestros propósitos dirigimos la atención a los siguientes tres grupos de conjuntos de circunstancias: (1) los que afirman un contenido "tal como es", (2) los que afirman un contenido "tal como se ve" y (3) los que afirman un contenido de "así pasa" (ejemplos: (1) "El oro es pesado", (2) "Durante el invierno mi cuarto es triste", (3) "Mi perro está corriendo rápido"). Como veremos, los conjuntos de circunstancias que pertenecen a los grupos individuales están capacitados para un modo particular de representación, pero todavía pueden cumplir con varias funciones representativas de acuerdo con los elementos particulares que en ellos aparecen y de acuerdo con la prioridad de los elementos individuales en uno y el mismo conjunto de circunstancias.

Una oración que desarrolla un contenido de "esencia" ("tal como es") puede ser empleada, dependiendo de la circunstancia, en dos distintas interpretaciones, en función de los elementos que aparecen en ella. Por ejemplo: la oración "Esta rosa es roja" puede, para empezar, entenderse como diciendo simplemente que la rosa está constituida así. Sin embargo, también se puede entender de tal manera que casi adquiera el sentido de la oración "Esta rosa aparece roja", en la cual esta "apariencia de roja" (o aspecto de roja, *rotaussehen*) no se entiende en el sentido de contrastarse con el "ser roja", *rotsein*, de la rosa ni de ser interpretada en el sentido meramente de "solamente así parece". Todo lo contrario, precisamente porque la rosa es roja y porque lo rojo pertenece a sus propiedades visuales, también parece (siendo todas las condiciones favorables) como roja. Lo mismo da cuando digo "El camino hacia X está lleno de baches", o "Este pedazo de mármol es muy liso", o "La gritería de la multitud fue muy fuerte". Todas estas oraciones pueden interpretarse como si trataran del tipo 2, "tal como se ve" o "así parece". Aquí tomamos la expresión "tal como se ve" o "así parece" en un sentido grandemente ampliado, en el cual se puede aplicar no solamente a lo visual sino a todas las propiedades de los objetos aprehendidos inmediata y fenomenalmente, tanto como a las de procesos, actividades, etc. Si, por otro lado, digo "La madera es un pobre

conductor de calor" esta oración no puede tomarse como tratando de cierto aspecto de la madera "tal como se ve". Aquí la propiedad que se atribuye a la madera puede descubrirse por la experiencia, es decir, se puede probar su existencia en situaciones experimentales, pero no pertenece al tipo de propiedades que llamamos "perceptibles" inmediata y fenomenalmente. Una distinción digna de notarse ya puede hallarse en las oraciones que desarrollan conjuntos de circunstancias de esencia ("tal como es"), una distinción que está íntimamente conectada con las distinciones en el modo de la función representativa, las cuales pronto estudiaremos. Tomemos ahora algunas oraciones como las siguientes: "En la luz débil de la vela, el cuarto se veía triste", "Mi chamarra de lana es suave al tacto", "Esta pera sabe dulce", "La carga es demasiado pesada como para llevarla", "La rosa huele dulce", etc. En cada una de ellas se trata la cuestión del aspecto que "así parece" del objeto dado —"objeto", tomado en sentido amplio—. Así, por ejemplo, la oración "...el cuarto se veía triste" no se toma en el sentido de que el cuarto parecía de esta manera a alguien, por cualquier razón subjetiva, sino que en realidad el cuarto tenía, de hecho, una apariencia totalmente diferente. El sentido usual es precisamente que, en tales dadas condiciones objetivas, el cuarto de veras tenía esta apariencia.

Las oraciones que desarrollan el aspecto "tal como se ve" (o "así parece") de los objetos, pueden ser empleadas, sin embargo, de tal manera que en ellas no tratamos, por lo menos en primer lugar, con este aspecto de "así parece", sino con la esencia de un objeto dado que se revela en cierto aspecto "tal como se ve". Así como en una aplicación particular de ciertas proposiciones de esencia se puede echar una mirada hacia el "tal como se ve", así, a la inversa, echamos una mirada hacia la esencia ("tal como es") del objeto.

El contrastar los dos tipos de oraciones y su posible doble aplicación, nos permite reconocer que sus conjuntos de circunstancias pueden "representar" los objetos que se están constituyendo dentro de ellos de dos distintas maneras y que, consecuentemente, diversos conceptos de representación tie-

nen que distinguirse. En un sentido —el más común, que ya hemos considerado— todos los conjuntos de circunstancias mencionados aquí representan los objetos como pertenecientes a ellos en tal forma que los "revelan" en algún aspecto u otro. Al mismo tiempo, esta "revelación" no significa más (ni menos) que el hecho de que nos presenta con el objeto dado. Donde previamente —antes de que se desarrollara el conjunto de circunstancias— había algo desconocido para nosotros, digamos una esfera óntica cerrada y cubierta donde —como es el caso con la obra literaria— no había nada presente, ahora entramos en esta esfera por medio del conjunto de circunstancias desarrollado por la oración; ahora, cuando es algo "abierto" y "revelado" a nosotros, alcanzamos "conocimiento" de algo previamente desconocido y/o en general algo no-existente para nosotros, y en el proceso es totalmente irrelevante si aprehendemos este algo intuitivamente o no. Nadie puede controvertir el hecho de que esta función general de representar es ejecutada por los conjuntos de circunstancias de esencia, los del tipo "tal como es". Sin embargo, si alguien dudara que este sea el caso de los conjuntos de circunstancias de "apariencia", los de "tal como se ve", podría notar que el verdadero aspecto que "así parece" de un objeto pertenece a él tanto como lo hacen sus propiedades, con la sola diferencia de que aquí, en oposición a las propiedades, la presencia de un sujeto consciente es necesaria para aprehender el "así parece" (o el "tal como se ve") y mantenerlo como una realidad. Sin tomar en cuenta si se trata de la esencia o la apariencia del objeto, llegamos a informarnos sobre el objeto dado. Pero aún hay más que esto. Los conjuntos de circunstancias "así parece", de hecho nos muestran temática y primordialmente la apariencia de las cosas. Sin embargo, tan pronto como la apariencia sea real (siendo favorables las condiciones), la esencia correspondiente del objeto se revela en ella. Solamente por esta razón son posibles las interpretaciones, dadas arriba, de las proposiciones correspondientes Así que el conjunto de circunstancias "así parece" (o "tal como se ve") también nos "revela" —aunque indirectamente— la esencia de un objeto dado.

Contra esta función general representativa de los conjuntos de circunstancias tenemos que percibir otra función especial, que es ejecutada tanto por el aspecto "así parece" como por el aspecto "así es" (con los cuales trataremos luego), que asigna al objeto nombrado por el sujeto de la oración una propiedad fenomenalmente perceptible. Es aquí donde el "echar una mirada" hacia el aspecto "así parece" del objeto puede llevarse a cabo. Esto es una cuestión de algo más y, a la vez, algo distinto que meramente informarse o darse cuenta de algo. Lo que hay aquí es una representación en la cual el objeto es determinado en su contenido fenomenal (directamente perceptible), y por eso es capaz de mostrarse sin más alardes en su vestidura fenomenal. El conjunto de circunstancias prepara todas las condiciones de parte del aspecto del objeto a fin de que, después de cumplir con las condiciones subjetivas, el objeto pueda ser percibido directa y fenomenalmente. Esta manera particular de la función de representar consiste aquí en el repertorio fenomenal de un objeto dado (o, por lo menos, uno de sus aspectos) colocado ante, siendo "exhibido" ante, un sujeto posible. Naturalmente, sobre la base del "exhibir" siempre hay una "representación", en el sentido más general del término. El exhibir es solamente un modo especial de representar. Estrictamente hablando, todo esto, desde luego, es válido sólo en el caso de los conjuntos de circunstancias ónticamente autónomos, los que son del tipo que puede ser aprehendido por un sujeto consciente.

Este exhibir se puede lograr en un grado mayor o menor por los conjuntos de circunstancias materialmente diferentes; depende de que éstos sean más ricos o más pobres en elementos de objetos directamente perceptibles o que sean estructurados de tal manera que existan una claridad, de mayor o menor grado, y una transparencia de su estructura en los elementos representados dentro de ellos. Asimismo, en los elementos de objetos directamente perceptibles todavía hay diferencias con respecto a la expresividad, la "plasticidad", de los aspectos individuales, tanto como con respecto a aquellos elementos que se tienen en mente cuando se dice que algo es

"notable", "conspicuo", etc. La magnitud de la función de exhibir depende de todos estos factores. Entonces, los conjuntos de circunstancias frecuentemente tienen una capacidad para exhibir los objetos que participan en los acontecimientos respectivamente desarrollados, de un grado notablemente mayor a la que tienen los conjuntos de circunstancias de esencia. Esta capacidad está conectada con la manera verbal del desarrollo, que es expresada mejor en los conjuntos de circunstancias de ocurrencia, y con el hecho de que muchas propiedades del objeto se manifiestan solamente (o, por lo menos, más potentemente) cuando los objetos correspondientes son aprehendidos en un acontecimiento. Además, en cierto grado los conjuntos de ocurrencia —como algo que está ocurriendo en el mundo de los objetos, como algo que acontece ahí— se exhiben a sí mismos. Simultáneamente, exhiben los datos que se van realizando dentro de ellos, en donde las ocurrencias respectivas culminan y crean un sistema de conjuntos de esencia realizados y mutuamente interconectados (aunque éstos estén distribuidos entre varios objetos). Así que, por medio de los conjuntos de ocurrencia —especialmente cuando están proyectados en las oraciones interconectadas— no solamente los objetos (cosas, personas) que participan en un acontecimiento dado pueden ser representados y exhibidos, sino también otros conjuntos de circunstancias que se adhieren a los objetos dados en este acontecimiento. Entonces, los conjuntos de ocurrencia son como eslabones conectados entre los estados de esencia existentes dentro del rango óntico de objetos individuales, y ellos entonces, de esta manera, contribuyen de una manera esencial a la representación, y frecuentemente también a la exhibición, de segmentos enteros del mundo de objetos.

Para lograr una aprehensión más precisa de la exhibición ejecutada por los correlatos puramente intencionales de las oraciones, lo siguiente tiene que ser tomado en cuenta todavía: por encima de todo, la exhibición no puede conducirse por sí misma (es decir, sin el apoyo de otros factores) a un otorgamiento intuitivo del objeto dado. Esto porque es sola-

mente una "exhibición" y, entonces, aún no es una "intuitivización". Para que algo sea llevado a una aprehensión intuitiva, hay que cumplir con dos series de condiciones: (1) objetivas y (2) subjetivas. La primera de las condiciones objetivas es aquella de que el objeto que nos llega a la atención tiene que tener dentro de sus atributos aquellos que contienen los momentos cualitativos que sean "auto-presentativos". Todas las llamadas cualidades sensoriales —pero no solamente éstas— son "auto-presentativas". Por otro lado, el momento que se presenta cuando, por ejemplo, se habla de la plata como buen conductor del calor, no es "auto-presentativo". Las condiciones subjetivas, por otro lado, yacen en la ejecución de los actos de conciencia determinadamente construidos, los que traen con ellos la actualización de los "aspectos", en los cuales aparece un objeto que puede ser aprehendido. Naturalmente, estas últimas condiciones no pueden ser cumplidas por los conjuntos de circunstancias proyectados por las oraciones. Pero, también con respecto al cumplimiento de la condición objetiva mencionada arriba, la situación es diferente con los conjuntos de circunstancias existentes ónticamente autónomos y con aquellos que solamente son intencionalmente proyectados por el contenido de sentido de la oración. Solamente los conjuntos de circunstancias existentes ónticamente autónomos pueden ser los que "exhiben", en el sentido estricto del término, y sólo cuando los elementos que contienen momentos cualitativos "auto-presentativos" se hallan en ellos. En el caso de los conjuntos de circunstancias puramente intencionales, por otro lado, aun cuando no contengan tales elementos cualitativos "auto-presentativos", tal contención es solamente un "cuasi-contener", uno que simula el contener que aparece en los conjuntos de circunstancias ónticamente autónomos o en los objetos. Y aunque por costumbre no traemos, en nuestra actitud hacia el contenido del correlato puramente intencional de la oración, la pura intencionalidad de este correlato a la conciencia, aunque casi caigamos, por así expresarlo, en el engaño de que su contenido tenga componentes ónticamente autónomos, nada se ha cambiado con respecto al hecho esencial de la pura

intencionalidad del correlato entero y de las circunstancias que están esencialmente conectadas con él. En esto yace la base para el hecho de que la función "exhibidora" no pueda cumplirse en los conjuntos de circunstancias puramente intencionales en el mismo sentido verídico con que se cumple en los conjuntos de circunstancias existentes ónticamente autónomos. Sin embargo, aun en los conjuntos de circunstancias puramente intencionales hay, por expresarlo así, una predisposición hacia su cumplimiento que bastaría para un otorgamiento intuitivo de los objetos representados si solamente las condiciones de la "intuitivización" se cumplen. Y debido a que no hay duda de que cuando leemos una obra literaria frecuentemente aprehendemos los objetos representados de una manera intuitiva —aunque sea imaginativamente y no por observación— y en esta "intuitivización" imaginativa estamos canalizados por el texto de la obra (si queremos ser fieles a la obra, por supuesto), tenemos que buscar un factor en la obra literaria que, junto con las circunstancias "manifestantes" de conjuntos, haga posible la "intuitivización" —si un lector está presente— y con eso lo canalice. Encontraremos este nuevo factor en el "estrato de aspectos" que pertenece a la estructura entera de una obra literaria y que, siendo ésta precisamente una obra de arte, juega un papel significante en ella. El estrato fónico también es instrumental en ello.

§30. Otros modos de representación por medio de los conjuntos de circunstancias

El contraste, aclarado anteriormente, entre la representación en el sentido general y su modo particular —exhibir— no acaba con todas las diferencias que ocurren en la representación por medio de los conjuntos de circunstancias. Todo lo contrario, hay una rica variedad de distintos tipos de modos representacionales. Consideraremos solamente unos cuantos,

como ejemplos, con el fin de ilustrar más claramente el papel de las oraciones, que son la fuente última de los distintos modos representacionales. Se debe notar, además, que los modos representacionales que ahora vamos a estudiar pueden ocurrir tanto en la pura representación como en los simultáneos conjuntos de circunstancias exhibidores.

1. El modo de representación por medio de los conjuntos de circunstancias depende primeramente de cuáles, entre los posibles conjuntos de circunstancias que pueden pertenecer (de acuerdo con su repertorio total de propiedades) a un objeto dado, son determinados y así seleccionados por el contenido de sentido de la oración. Si tomamos, en primer lugar, un objeto temporal, ónticamente autónomo, vemos que le pertenece una multiplicidad infinita —y, de hecho, doblemente infinita— de conjuntos de circunstancias. Es doblemente infinita porque (1) a cada uno de los elementos temporales de su existencia pertenece una multiplicidad infinita de fundidos (fusionados) conjuntos de circunstancias, y (2) hay una multiplicidad infinita de momentos temporales en que el objeto dado existe. Todos estos conjuntos de circunstancias constituyen la unidad original del objeto y forman su rango óntico total. Si, por otro lado, podemos especificar un objeto sólo por medio de un conjunto de circunstancias proyectado por la oración puramente intencional, tenemos que dividir esta unidad original —como ya hemos indicado en el §24— en conjuntos originales de circunstancias (ocasionalmente también en grupos de conjuntos de circunstancias), y sólo entonces, aplicando complejos de oraciones, restaurarla a cierto grado. Pero, ya que la multiplicidad de conjuntos de circunstancias aplicables es infinita, forzosamente tenemos que escoger sólo casos individuales de esta multiplicidad —y así siempre con un número finito—. Tenemos, entonces, la posibilidad de una selección variada. Al mismo tiempo, sin embargo, existe la posibilidad de representar los objetos de diversas maneras por medio de los conjuntos de circunstancias —aunque tenemos que afir-

mar esto con cierta precaución—. A saber, uno y el mismo objeto intencional puede ser representado o exhibido en varias combinaciones de propiedades, estados, etc., dependiendo de cuál es la multiplicidad que lo representa. El objeto se muestra aquí desde otro lado —como desde otra perspectiva— y, hablando figuradamente, en otros escorzos, debido a que, en los varios conjuntos de propiedades de un objeto, una y la misma propiedad parece capaz de asumir otro papel y otra importancia en su esencia total. No obstante, la discusión sobre "uno y el mismo" objeto que sólo es representado de varias maneras, debe tomarse con cierta precaución. Porque no debemos olvidar que en este caso el objeto es constituido primero en su respectivo conjunto de circunstancias, es decir, obtiene dentro de otras cosas aquellas —y estrictamente hablando, sólo aquellas— determinaciones que fueron establecidas en los conjuntos de circunstancias por los correspondientes contenidos de sentido de las oraciones. La diferencia en la composición de dos multiplicidades de conjuntos de circunstancias puede traer consigo correspondientes diferencias en los objetos representados por ellas, siempre y cuando los conjuntos de circunstancias en cuestión no se reunieran mutuamente; así que una discusión de "uno y el mismo" objeto tiene que tomarse *cum grano salis*. Por la misma razón, la acostumbrada discusión de los teóricos literarios sobre una y la misma "materia" que solamente está "distintamente formada" por diferentes poetas, tanto como la discusión sobre la "materia" misma, es, estrictamente hablando, incorrecta, en el grado que entendamos por "materia" no el objeto real o un acontecimiento real conocido por la experiencia, sino meramente un objeto ficcional proyectado por las oraciones. A pesar de la disimilitud de los objetos, que puede hallar su origen en la disimilitud de los conjuntos de circunstancias, una discusión de uno y el mismo objeto no está enteramente infundada. Porque, aunque el objeto intencional posee explícitamente y *actualiter* aquellas, y solamente aquellas propiedades asignadas a él por el contenido de sentido de la oración, los componentes potenciales de los sentidos verbales de la oración que

aparecen en las oraciones no deben descuidarse. Su presencia ocasiona el "intencionar" del objeto intencional (según su contenido) como uno que, además de las determinaciones explícitas y actualmente intencionadas, posee todavía algunas otras propiedades que pertenecen a un cierto tipo que no son más determinadas. Por esta razón, el complejo de conjuntos de circunstancias desarrollado en el complejo de oraciones alcanza el carácter de una selección del repertorio total de conjuntos de circunstancias —que son, a veces, co-intencionados en blanco y que son, explícitamente, imprecisamente determinados— que parecen constituir el rango óntico aunque, en su mayoría, no alcanzan ninguna proyección intencional. Este repertorio de conjuntos de circunstancias solamente intencionado en blanco por el contenido potencial de sentido puede, cuando es necesario, ser el eslabón entre —como debimos haber sospechado desde el principio— los dos objetos que son representados por dos complejos de conjuntos de circunstancias y pueden, de esta manera, obligar su identidad. Entonces, con la "precaución" arriba mencionada, la discusión acerca de los distintos modos de representación de uno y el mismo objeto no está infundada, aunque en este caso los modos de representación son simultáneamente modos de formación.

Dentro de estos modos se pueden distinguir varios tipos, cuya determinación exacta requeriría una investigación especial. Para substanciar nuestra tesis de que en efecto existen aquellos distintos tipos, indicaremos algunas muestras de ellos. Por ejemplo, una obra puede ser escrita de tal manera que su texto proyecta predominantemente los conjuntos de circunstancias del aspecto "así parece" del objeto, y solamente en unos cuantos casos los conjuntos de circunstancias que representan al objeto en sus propiedades "internas", aquéllas no son directamente aprehensibles por medio de la intuición. Aquí también puede haber diferencias de los siguientes tipos: en una obra, los conjuntos de circunstancias son predominantemente proyectados de modo que las propiedades visuales juegan un papel importante; mientras que en otros, los momentos tonales o táctiles son más prominentes; o, finalmente, hay una profu-

sión de elementos heterogéneos que están desarrollados en toda su variedad y riqueza. Diferencias análogas pueden hallarse en la representación de personajes: un personaje puede ser representado directamente por medio de los conjuntos de circunstancias de su condición física o de su "así parece" y, más tarde, pero sólo indirectamente, en su vida espiritual también. Pero igualmente es posible representarlo en ocurrencias y propiedades puramente espirituales, con el resultado de que su apariencia física no sea manifestada directamente y tendrá que ser reconstituida indirectamente. Además, las oraciones pueden proyectar, por medio de su contenido de sentido, conjuntos de circunstancias que no son esenciales y sí totalmente accidentales, donde lo que pertenece a su esencia está escondido tras ellos. Lo contrario también puede ser cierto. Otra diferencia se encuentra cuando, en cierto caso, los conjuntos de circunstancias de relación se proyectan predominantemente, sobre la base de los cuales los objetos que están en estas relaciones son determinados suplementariamente, mientras que en otra instancia los conjuntos de circunstancias "internos" se proyectan predominantemente y éstos, entonces, sólo conducen a las relaciones entre los objetos, etc.

2. Desde otro punto de vista, los diversos modos de representar dependen de si los contenidos de sentido de las oraciones proyectan los conjuntos de circunstancias que, como una forma de expresarlo, agotan su papel mostrando que el objeto está determinado como tal por factores dentro de ellos mismos, o si los conjuntos de circunstancias están intencionados de tal manera que, aunque de hecho representan este objeto como siendo determinado dentro de ellos, su papel básicamente es sólo incidental, y su función fundamental representacional consiste en, por el contrario, revelar indirectamente otros conjuntos de circunstancias que no son directamente determinados por el contenido de sentido de las oraciones. Este tipo de determinación indirecta de los conjuntos de circunstancias ocurre con frecuencia. Pero conduce a un tipo

particular de representación solamente cuando la proyección de un determinado conjunto de circunstancias está calculada desde el principio como cumpliendo con este papel del desarrollo indirecto de otros conjuntos de circunstancias, y si al mismo tiempo, en el estrato de los objetos representados sólo aquello que está determinado indirectamente es de veras importante para la obra, es decir, es lo que se trata en la obra. Si tal modo de representación se utiliza en la obra como su principal modo de representación, lleva a su realización un tipo particular de obra literaria. Se ven, por ejemplo, por un lado las obras puramente "naturalistas", que en el fondo no dicen más, ni otra cosa, sino lo que está determinado directamente en el contenido de sentido de las oraciones al aprovechar las simples expresiones puramente "factuales"; o, por otro lado, las obras que hacen uso pleno de metáforas y todo el repertorio de ornamentación figurativa y metafórica; y, finalmente, las obras simbólicas *par excellence*, en las cuales lo que está directamente proyectado por el contenido de sentido de la oración juega un papel meramente incidental, el de un puente hacia lo que está simbolizado como, por ejemplo, en los dramas de Maeterlinck.

3. Otra serie de modos representacionales surge con respecto a la materia significativa empleada en la construcción de oraciones. Claro, ésta es primeramente una cuestión de los modos en los cuales los conjuntos de circunstancias mismos son determinados por el contenido de sentido de la oración, pero los modos de representación de los objetos por los conjuntos de circunstancias están estrechamente conectados con ello. En cierto grado es posible proyectar el "mismo" conjunto de circunstancias por medio de dos oraciones distintas —es el "mismo", pero está modificado en distintos aspectos—. A la vez, las oraciones pueden ser diferentes en un doble sentido: (1) con referencia a la "materia significativa" pura, y (2) con referencia al sonido verbal de las palabras empleadas. Podemos, por ejemplo, concebir "el mismo" pensamiento en una prime-

ra ocasión en términos de las llamadas palabras abstractas y en otra posterior "vestirlo" con palabras que contienen intenciones de sentido puramente "concretas". El conjunto de circunstancias es el "mismo" en las dos ocasiones y, sin embargo, es diferente, como se muestra de inmediato por el hecho de que aquél es capaz sólo de cumplir con la función de representar y éste también cumple con la función de exhibir. En cuanto a eso, la diferencia en la materia significativa se refleja en el modo de presentar por medio de los conjuntos de circunstancias. Las diferencias en los aspectos fónicos de las oraciones pueden colaborar en la misma dirección con el mismo (o casi el mismo) contenido de sentido. Aquí la cuestión no es, en primer lugar, la "misma" oración —de hecho, precisamente con el mismo contenido de sentido— que se expresa, por ejemplo, en dos distintas lenguas. Porque una diferencia en el modo de representar no tiene que estar ligada con ello. De hecho, sin embargo, es un caso relativamente raro que un cambio en el aspecto fónico de la oración no traiga consigo ninguna consecuencia para la constitución del estrato de objetos de la obra literaria. Lo más normal es que lo contrario sea la verdad. Esto ocurre sobre todo cuando, por ejemplo, una palabra que, según su sonido verbal, está "muerta" se reemplaza en una oración por una que tenga el mismo sentido y más vitalidad fónica. El reemplazo de palabras individuales por otras tiene más significado si, en la presencia del mismo y actual repertorio de significados, el nuevo sonido verbal lleva consigo otro repertorio de sentidos (significados) diferente y con eso también trae consigo otra y diferente coloración emotiva. Esa coloración emotiva (que fija el humor o tono de la obra) es casi siempre de suma importancia para ella, a tal grado que frecuentemente el verdadero género de la obra —es decir, si es lírica, dramática o épica— depende de ello y también de la manera de su apariencia. Esta coloración emotiva puede otorgárseles a los conjuntos de circunstancias y a los objetos en ellos representados por el repertorio potencial de los sentidos verbales (que es "actualizable" solamente a cierto grado), tanto como por las previamente mencionadas propiedades de las forma-

ciones fónicas, y en particular también por las cualidades de manifestación de los sonidos verbales. El reemplazamiento de una sola palabra por otra dentro de un complejo de oraciones puede destruir por completo esta coloración emotiva o (por lo menos) transformarla totalmente. Esto se verá aún más claro cuando estudiemos el papel que el contenido de sentido de la oración, tanto como su aspecto fónico, juega en la predeterminación de los "aspectos" que pertenecen a los objetos representados. Cuando se lee una obra, esta coloración emotiva —particular, indefinible y peculiar—, cubre los puntos de vista actualizados y envuelve con su resplandor los objetos representados que han aparecido. Si este "resplandor" desapareciera, entonces, por lo menos en muchos casos, los objetos que aparecen en los aspectos podrían resultar inalterados, pero el carácter total de la obra de arte sufriría un cambio drástico, y su valor sería destruido totalmente.

La importancia de la materia verbal para el modo de representación, y la importancia de la aparición de complejos de aspectos actualizados estrechamente conectados con ella, puede verse con más claridad si observamos que hay conexiones y dependencias —complejas y con frecuencia determinadas esencialmente— entre las coloraciones emotivas mismas, y también, junto con ellas, entre los aspectos y los objetos representados; y, también, si observamos que la materia verbal de las oraciones individuales tiene que arreglarse correspondientemente entre ellas si este tipo de conexión determinada se ha de realizar.

4. El tipo de conexión entre los conjuntos de circunstancias proyectados tiene su fundamento en la estructura de la oración, y el tipo de complejo de oraciones conduce a la diferencia característica en el modo de representar. Se hallan interesantes ejemplos de eso en la obra de Fritz Strich, quien, sin embargo, no está enteramente consciente de lo que es precisamente la cuestión aquí. Strich contrasta la estructura de la oración de Kleist con la de Novalis a fin de revelar —como él

cree— una diferencia entre estos dos poetas en cuanto a la aprehensión del tiempo y, a su vez, en Goethe, con quien los contrasta. Dice:

> La forma de la oración en Goethe lleva su contenido fuera del tiempo. Desde el sereno punto de vista de un espíritu observante, todo es igualmente distante y pasado, y en la secuencia del relato sólo la continuidad de la línea y la medida igual de distancia son significativas. Kleist, sin embargo, abandona su postura y manipula las cosas de tal manera que su secuencia, pura y continua, llega a transformarse en la tri-dimensionalidad del tiempo. Un momento del pasado llega a ser presente y un punto de vista para él. En él, sin embargo, otra parte es todavía más del pasado, otra más contemporánea, y otra futura. Su oración forma estas dimensiones temporales. Se pudiera intentar, y sería muy posible, desarrollar el mismo contenido en una secuencia pura. Pero entonces, para Kleist perdería todo su encanto ya que habría perdido todo movimiento. Como Hölderlin una vez dijo de sí mismo, Kleist tenía que ponerse "enmedio del tiempo" y, mientras lo observaba, no podía dejarlo pasar a distancia. Es aquí, en lo particular, donde se percibe algo plástico en su arte.
> Porque el lenguaje de Novalis también da forma (a la realidad) en la manera del tiempo y la historia. Solamente lo hace más en el espíritu de lo gótico que en el de lo barroco. Porque cuando está totalmente desprovisto de esta involución y profundidad kleistianas, el lenguaje deriva por completo en oraciones pequeñas y construidas muy simplemente (Strich, F., *Deutsche Klassik and Romantik,* 199-200).

Para nosotros es un asunto menor el que lo cuestionado aquí sean dos modos distintos de representar precisamente el tiempo (de hecho, según Strich, es cuestión de dos distintas concepciones del tiempo). De la misma manera, los argumentos

de Strich con respecto al concepto de tiempo de Goethe no nos interesan aquí. La única cosa importante para nosotros es que Strich tiene un ojo adiestrado para ver cómo la formación del estrato de objetos de una obra literaria depende esencialmente de la estructura de la oración. Deja pasar, por cierto, la esfera de los conjuntos de circunstancias y, de esta manera, el problema de la representación que aquí nos importa; pero no hay duda de que lo que claramente tiene en mente es el papel de la oración en la estructura de la obra literaria. Otras de sus discusiones, que no podemos estudiar aquí, claramente confirman este juicio. Pero, debido a que de hecho pasa por alto la esfera de los conjuntos de circunstancias, pasa por alto también una diferencia importante entre Kleist y Novalis, aunque sus otros argumentos son interesantes y vienen al grano. Porque la diferencia en la estructura de la oración, o de un complejo de oraciones, conduce primordialmente a conjuntos de circunstancias particulares distintamente construidos y a un tipo diferente de conexión entre ellos. La diferencia en la perspectiva temporal —como yo preferiría llamarla— brota en primer lugar de las diferencias, todavía por descubrirse, entre los conjuntos de circunstancias. Mientras que la oración "kleistiana" desarrolla un conjunto total de circunstancias, toda una compleja situación, en la cual los varios conjuntos de circunstancias parciales son, en un sentido, tomados de una vez, de un jalón, en su mutua complicación y condicionamiento —y por esta razón no pierden nada de su mutua coalición en una sola situación—, con Novalis vemos en cada oración individual solamente el más sencillo de los conjuntos de circunstancias, uno que ha sido arrancado de la situación total. Si nos limitamos a una sola oración, el correspondiente conjunto de circunstancias es tal que se encierra dentro de sí, resulta ser uno que no se funde directamente con otros conjuntos de circunstancias. Sólo la secuencia de un número de oraciones constituye la conexión entre los conjuntos de circunstancias individuales, y, de hecho, una conexión de un tipo enteramente particular. En primer lugar, se proyecta un cuadro que abarca todo, cuyos huecos se llenan luego en secuencia y concéntri-

camente por los conjuntos de circunstancias enteramente individuales. La oración "Un río, profundo y azul, resplandecía sobre la llanura verde", es un cuadro de este tipo. Ahora se introduce un nuevo conjunto de circunstancias, al principio cerrado en sí, que alcanza enlace con el primero solamente por esta inserción: "Una lancha flotaba sobre su suave superficie". Y otra vez, al principio no se sabe si se ve algo más en esta lancha —es uno de los huecos que se tiene que llenar por el conjunto de circunstancias proyectado por la siguiente oración: "Matilde estaba sentada y bogaba"—. Si no se hubiera agregado la palabra "bogaba", no se sabría si Matilde estaba sentada en la lancha o en algún otro sitio. Con todo y ello, no se sabe cómo se veía Matilde ni qué más hacía. Solamente la oración siguiente lo completa: "Se adornaba con guirnaldas, cantaba canciones sencillas y miraba hacia él con suave melancolía." Debido a que miraba "hacia él", se da por sentado que "él" estaba a alguna distancia de ella. Pero, por el momento, no sabemos nada de eso. Más bien, recibimos de nuevo otro conjunto de circunstancias, enteramente nuevo y encerrado dentro de sí: "Su corazón estaba triste", etc. Así vemos que cada oración proyecta un conjunto de circunstancias, sencillo, no complicado, que forma en sí misma una totalidad, un factor singular del conjunto de circunstancias total que, al fin y al cabo, se constituye con estos factores como si estuviera compuesto de piedritas aisladas. Estos conjuntos de circunstancias aislados están colocados lado a lado como en un mosaico —tan pronto como estén todos, por supuesto—. Así que en el principio se tiene que brincar de un conjunto de circunstancias hacia otro, especialmente porque los primeros que aprehendemos son los visuales, luego los acústicos y, por fin, los conjuntos de circunstancias puramente psíquicos. Pero sí tenemos el tiempo para hacerlo, digámoslo así, porque, debido a que las oraciones sencillas y sus conjuntos de circunstancias son totalmente simples y transparentes, la situación entera puede desarrollarse con calma, sin forzar la percepción en el intento de abarcar todo a la vez. Cuán diferente es el caso

de la oración que hemos citado de Kleist, que no nos deja tiempo y crea más bien un conjunto de circunstancias total que, en su implicación y complejidad, con vistas a lo que ya pasó y a lo que pasará, y dentro de su simultaneidad, su pronta sucesión, constituye la unidad de una sola situación y hace el intento de desarrollarla toda a la vez. El sólo ser capaces de hacer el esfuerzo requerido de nosotros, nos compele para llegar a una percepción vital de la situación entera en su lisa originalidad.[18]

En resumen: la diferencia entre la estructura de los conjuntos de circunstancias y la naturaleza de su enlace lleva consigo una diferencia en el modo de representar los objetos correspondientes y sus vicisitudes. Desde luego, lo que está representado no sale sin los efectos de estas diferencias. Así que es natural que las diferencias elaboradas por Strich respecto a la perspectiva del tiempo, y tal vez también en la percepción del tiempo, también broten de ello. Pero la fuente de estas últimas diferencias —es decir, de la perspectiva y la percepción del tiempo— se encuentra en los diversos modos de representar por medio de los conjuntos de circunstancias, que por su parte —y esto también lo nota Strich— tienen su fuente original en las oraciones.

Hay, por supuesto, un gran número de diferencias de este tipo. Un cuidadoso examen de ellas nos descubrirá muchas obras literarias bajo una luz totalmente nueva. Aquí tenemos que quedar satisfechos con ejemplos y con meramente indicar su existencia.

5. Con respecto a si el sujeto "narrador" pertenece a la obra —y en qué manera— por virtud de la particular formación del contenido de sentido de la oración, brotan diferencias específicas en el modo de representar que son independientes de las estudiadas arriba. De hecho, T. Lipps afirma que en cada oración que leemos se da un "yo" hablador —en sus palabras, un "ideal"—. Este punto de vista, en mi opinión, no es totalmente

[18] *Schlichten Ursprünglishkeit* en el original (n. del t.).

correcto. Claro, cuando leemos estamos "entonados" con el autor que nos narra el relato entero, pero esta actitud, en muchos casos, no es requerida por el contenido de sentido de las oraciones y, por eso, no está conforme con él. Normalmente el contenido de sentido de las oraciones no dice nada con respecto al "narrador", ni siquiera si las oraciones son pronunciadas por alguien como componentes de la narración. La función de manifestar puede, de hecho, cumplirse en cualquier oración; pero el que esta función no se cumpla es particularmente característico de las obras escritas "impersonalmente". Y aun cuando las oraciones son formaciones puramente intencionales (y como tales se "retro-refieren" a alguna operación subjetiva y a su "yo"), este hecho tampoco debe confundirse con una situación totalmente diferente en que el "yo" narrador es en realidad "co-dado". En otras palabras, si los contenidos de sentido de las oraciones y las circunstancias en que éstas aparecen no nombran al autor como el narrador, la obra entera está más allá del alcance del autor: él mismo no pertenece a la obra como un personaje representado. Es diferente cuando el autor se representa a sí mismo como el narrador de los correspondientes conjuntos de circunstancias. Entonces el narrador (no es una diferencia esencial si es el autor mismo o un personaje creado por él) es "co-dado" al lector como la persona narradora. El autor mismo entonces pertenece, entre otros objetos, como objeto representado en la obra, es decir, al estrato de objetos de la obra. En relación con esto, la obra entera gana una nueva estructura "bi-estratificada". Ahí los correspondientes conjuntos de circunstancias están notablemente "encajonados", el uno dentro del otro. Tenemos un complejo de conjuntos de circunstancias que se extiende a través de la obra entera, de cabo a rabo, en donde las frases individuales de la narración se representan y frecuentemente se exhiben también, y donde resulta importante que la narración tenga precisamente este contenido. Por medio de estos conjuntos de circunstancias que en sí ya son intencionalmente proyectados, nuevos conjuntos de circunstancias —nuevos, preci-

samente porque son conjuntos de circunstancias "narrativas"— son proyectados, y en ellos el tema de la narración llega a ser representado. Al respecto, puede surgir otra complicación más en la estructura de la obra de arte literaria (como en el caso de los diálogos platónicos) si la "narración" misma llega a ser una representación dramática —una "escena", como se suele decir, una situación en la cual varios personajes aparecen, conversan y, con eso, proyectan nuevas formaciones multi-estratificadas: los parlamentos mismos y el doble estrato (que involucra un conjunto de circunstancias y lo "objetivo" en el sentido estricto) de lo que en sí se quiere decir—. No se encuentran estas complicaciones cuando aparecen en la obra solamente oraciones sencillas e impersonales. Claro, en estos casos también se encuentran personajes representados que hablan varias oraciones y esto en sí proyecta un nuevo estrato de objetos. Pero aun entonces, la estructura de la obra entera es más sencilla, por lo menos en el sentido de que no hay un complejo de conjuntos de circunstancias que se extiende, digámoslo así, a través de toda la obra, y que representa al narrador y su narración.

6. Con base en esto podemos aclarar un aspecto importante de la diferencia entre la forma "dramática" y la "no-dramática" de las obras literarias. En cuanto al "drama", tenemos que notar desde el principio que el drama que se lee no puede identificarse en cada aspecto con el drama que está "representado", es decir, con la escenificación (trataremos más sobre esto en el capítulo 12). Sin examinar esta diferencia, por el momento nos limitamos, en el argumento que sigue, al drama escrito y leído, y a contrastarlo con la novela y la poesía lírica. Lo que es más notable en un drama "escrito" es la existencia, lado a lado, de dos textos diferentes: el texto "al lado" o las acotaciones —o sea, información en cuanto a dónde, a qué hora, etc., la historia representada se lleva a cabo, quién está hablando, y tal vez, lo que está haciendo en un momento dado, etc.—, y el texto principal mismo. Este último consiste exclusi-

vamente en las oraciones "realmente" habladas por los personajes representados. Como sabemos quién está hablando, las oraciones que pertenecen al texto principal adquieren "comillas". Estas oraciones mismas, tanto como los personajes indicados como hablantes y, finalmente, los conjuntos de circunstancias de los que están hablando, llegan a ser lo que resulta representado por los elementos de las acotaciones: pertenecen al estrato de objetos del "texto lateral". Pero las oraciones que pertenecen a este estrato son, después de todo, oraciones, y, por eso, proyectan por sí mismas un nuevo estrato de objetos, esto es, aquel de los objetos y sus vicisitudes de los cuales hablan esas oraciones. Así, aparece aquí un "encajonamiento" (o "encasillamiento") de los conjuntos de circunstancias intencionales, similar al que ya comentamos. Se debe notar, además, que en la proyección de los conjuntos de circunstancias los dos textos se ayudan mutuamente, se colaboran, a tal grado que las oraciones expresadas y representadas proyectan, por medio de su función manifestadora, el conjunto de circunstancias de los parlamentos tanto como el complejo de conjuntos de circunstancias de las ocurrencias psíquicas con que los personajes hablantes "se expresan", y así suplen la función de las acotaciones. Por otro lado, el texto "lateral", al indicar lo que hacen los personajes, frecuentemente completa el conjunto de circunstancias proyectado por el texto principal. Al mismo tiempo, es usual que muchos —no necesariamente todos— de los objetos que están representados por los conjuntos de circunstancias que pertenecen al texto principal sean idénticos con los que están proyectados por el texto "lateral". Nada de esto está excluido de la novela, aunque nunca hay una división tan definida como en el drama. No obstante, hay una diferencia obvia entre estos dos tipos de obras literarias. Puede haber novelas en las cuales nunca haya una reproducción de las palabras de un personaje representado y, por eso, no hay ningún "encajonamiento" (o, para emplear otra figura, ninguna doble proyección) del conjunto de circunstancias. La lectura de un drama, sin embargo, sería totalmente imposible si esa doble

proyección faltara. Pero, al mismo tiempo —y esto es característico de la manera dramática de representar—, las oraciones habladas, que característicamente se dan en parlamentos directos y nunca en discurso indirecto, constituyen el texto principal de la obra. Esta es primordialmente la base para el hecho de que estas oraciones tengan que ser formadas de tal manera que —por lo menos en principio— todo el relato por representarse surja de su contenido de sentido. Los conjuntos de circunstancias proyectados por ellas constituyen los medios principales para representar los objetos y sus vicisitudes que realmente nos ocupan en cierta obra. En otras palabras, debemos aprehender virtualmente todo lo que es esencial para un drama específico por medio de las palabras que los personajes pronuncian. Y, de cierto modo, es una manera de hacer más fácil la tarea del poeta y del lector valerse con frecuencia del texto "lateral" para obtener por este atajo información sobre ciertos asuntos que en el texto principal se mencionan sólo indirectamente o que ni siquiera se mencionan. Esta información, sin embargo, casi puede omitirse si hay un arreglo adecuado en el texto principal. Lo que no puede perderse de vista es que las oraciones pertenecientes al texto principal son verdaderas oraciones habladas. En otras palabras, desde el principio el "encajonamiento", la doble proyección de conjuntos de circunstancias, no puede faltar. A este respecto, el texto "lateral" nunca se puede quitar de un drama escrito. Es esencial para este tipo de obra literaria. Pero aunque permanezca, lo hace siempre como texto "lateral", lo que por sí mismo no puede constituir el esqueleto de la obra. Si queremos imaginar una obra sin el texto principal, lo que nos queda es un montón de cascajo. Sin embargo, si el texto "lateral" está presente al lado del texto prncipal, conduce no sólo a la doble proyección de los conjuntos de circunstancias sino también a la determinación directa de algunos conjuntos de circunstancias que propiamente pertenecen a la "realidad" proyectada por las oraciones habladas.

§31. El papel de las unidades de sentido como material especial en la estructura de la obra de arte literaria

No nos vamos a ocupar más de la muy interesante y, hasta donde sabemos, nunca investigada cuestión de los varios modos de representación logrados por los conjuntos de circunstancias. El ejemplo de análisis realizado arriba, que sin duda se puede extender en varias direcciones y puede ser completado de manera sustancial, bastará para colocar bajo una luz adecuada el papel decisivo del estrato de las unidades de sentido, lo cual es de suma importancia para la constitución de los otros estratos de la obra literaria. Pero con esto no acaba el papel de este estrato en la estructura de la obra. Porque los sentidos de las oraciones y de los complejos enteros de sentido constituyen —como hemos indicado— un estrato material propio en la obra literaria. Este estrato tiene sus propiedades particulares, y éstas no dependen del efecto que el estrato tenga sobre la constitución de los otros estratos; ellas tienen "su propia voz" en la polifonía de la obra e influyen en su diseño.

Por cierto, nos llega a la mente la idea de que el estrato de las unidades de sentido se agota por completo en su efecto sobre la constitución de los otros estratos y se pierde en la totalidad de la obra como algo que en sí mismo pasa inadvertido. Tanto en el habla viva como en la percepción de la obra literaria, hacemos uso de los contenidos de oraciones con el propósito de volver nuestra atención "temática" hacia los conjuntos de circunstancias o hacia aquel objeto al que la oración se refiere. Se pudiera pensar que normalmente el contenido de sentido de la oración en sí mismo no tiene mayor interés para nosotros; lo pasamos por alto, como quien dice, sin que entre en nuestra conciencia. Y aunque no se puede dudar de este hecho, ello no contradice nuestro concepto. Porque, en primer lugar, cuando leemos volvemos frecuentemente a los contenidos de sentido de las oraciones; y, en segundo lugar, porque aun cuando concentramos nuestra atención principalmente en el correlato intencional, el contenido de sentido no

desaparece por completo del campo de nuestra conciencia, sino que siempre se queda en ella, aunque en la periferia y no temáticamente. Esta es una característica general de lo que aparece atemáticamente. Finalmente, lo que nos concierne aquí no es cuál aspecto de la obra llama nuestra atención durante la lectura; más bien se trata de una cuestión que tiene que entenderse de manera puramente óntica, es decir, la cuestión de aquello con lo cual el estrato de unidades de sentido contribuye a la totalidad de la obra. Y desde este punto de vista se tiene que observar que este estrato hace surgir los momentos singulares que son característicos de la obra entera, y que aparecen en su polifonía.

La presencia en la obra literaria del estrato de las unidades de sentido se hace notar primordialmente en el hecho de que la obra literaria —y esto también es cierto en cuanto al poema puramente lírico— nunca puede ser una formación totalmente irracional, aunque esto sí es posible en otros tipos de obras artísticas, especialmente la música. Este momento de razón, aunque su resonancia sea tenue, está presente en la obra de arte literaria, aun en aquellas que están orientadas enteramente por la emoción y el sentimiento. Así que siempre hay, en la percepción estética de la obra, una fase por la cual pasamos a través de la atmósfera de lo racional, puesto que primeramente tenemos que "comprender" la obra y, de hecho "comprenderla" en el sentido en que sólo las unidades de sentido son "comprensibles". Precisamente la diferencia más significativa en cuanto a la actitud que asumimos frente la obra de arte literaria en comparación con la que tomamos respecto a otros tipos de obras de arte (música, pintura), es el paso por la esfera de lo racional como camino indispensable para llegar a los otros estratos de la obra y para sumergirnos, si es necesario, en la atmósfera irracional. Naturalmente, el grado de contribución racional y el tipo de racionalidad pueden variar mucho entre las distintas obras literarias. Existen obras enteras y estilos en que esta contribución es tan grande que en la totalidad de la obra no solamente es notable en sí, sino que los demás estratos, especialmente el estrato de los objetos, aparecen como

sub-especie de esta racionalidad. Esta "apariencia de sub-especie de la racionalidad" está, en cierto grado, presente en toda obra literaria, como ya hemos visto a partir de nuestra consideración de la estructura de los correlatos de las oraciones puramente intencionales y de sus diferencias con respecto a los conjuntos de circunstancias inicialmente aprehendidos. Pero puede haber distintos grados de expresividad. Con respecto a esto, la comparación entre las obras impresionistas (aunque también las románticas) y las "clásicas", nos ilumina. Asimismo, el contraste entre un poema puramente lírico (por ejemplo, uno de Verlaine) y un relato tratado objetivamente en una novela "naturalista", puede convencernos de esto. Por otro lado, hay, obviamente, aquel tipo de lector que, digámoslo así, toma de la obra principalmente esta contribución de lo racional y en ella descubre los valores particulares de la obra de arte. En contraste con ello, otros tipos de lectores parecen, en cierto grado, sufrir de ceguera ante este aspecto de la obra de arte literaria y, si acaso lo aprehenden, lo hacen a un lado como algo intruso, sin valor y hasta dañino. Esto sólo muestra que no toda lectura hace justicia a la obra.

La participación del estrato de sentido en la polifonía de la obra literaria se ve también en el hecho de que los valores estéticos singulares tienen su origen en este estrato. Existe también la belleza de un contenido de sentido puro, que es, de hecho, un tipo particular de belleza (o fealdad). Sin embargo, antes de proceder con esto debemos indicar algunas propiedades de los contenidos de sentido de las oraciones que son de particular importancia para la investigación de una obra literaria.

1. Lo primero que nos llama la atención es la diferencia entre "claridad" y "oscuridad". Tanto la estructura misma de la oración como el tipo de conexión entre oraciones y el orden de su secuencia, contribuyen al hecho de que la totalidad es, en un momento, "clara", y, en otro momento, "oscura". Obviamente, es muy difícil describir el fenómeno de la claridad ra-

cional puesto que hemos llegado aquí a algo "primitivo" (original y primordial). Pero todos sabemos la diferencia entre un texto claro y uno que no lo es, y en la lectura a menudo lo sentimos de una manera muy precisa. Es solamente cuestión de distinguir este fenómeno de claridad (u oscuridad) de otros fenómenos y así hacerlo resaltar más.

En primer lugar, tenemos que notar que la "claridad" (o la "oscuridad") es una característica de la oración misma, en cuya estructura tiene su fundamento óntico. No es, entonces, algo que el lector introdujo en la obra. Naturalmente, el juicio referente a si una obra es clara u oscura frecuentemente depende de las capacidades subjetivas del lector y de su actitud. Pero si la estructura de las oraciones, el tipo de la materia de sentido que en ellas aparece, y, finalmente, el tipo de complejo de oraciones producen una situación en la cual aun el lector más capaz todavía encuentra la totalidad "oscura", entonces se puede concluir que la obra dada es de veras oscura.

Además, se debe notar que cuando se trata de la claridad de una oración, esto no es cuestión de la propiedad (característica en algunas oraciones) por la cual el lector se dirige inmediatamente y sin esforzarse a lo intencionado de la oración y por virtud de la cual lo puede imaginar vívida e intuitivamente. Es más bien cuestión de algo que se evoca principalmente por medio de los aspectos estructurales del contenido de sentido de la oración y del complejo de oraciones. Por "aspectos estructurales" hablamos de los que dependen de (1) una separación precisa entre las partes componentes o, mejor, miembros de la unidad de sentido (en sus contornos precisos, si se puede emplear este término aquí), y (2) tal ordenamiento particular de estos miembros de la unidad de sentido en una totalidad de modo que no pierdan nada de su cualidad de miembros y, sin embargo, nos permitan percibir en un solo acto la totalidad en su articulación y aprehenderla en su estructura singular. No es más que cuestión de otra palabra si decimos "transparente" en lugar de "claro". Pero es precisamente esta "transparencia" lo que mejor nos capacita para revelar el fenómeno de "claridad". Si la obra es "clara", es como un cristal en cuya estructu-

ra nos podemos orientar sin más alarde. El hecho de que nos podamos orientar por medio de la totalidad, de que podamos alcanzar, de algún modo, tales "percepciones penetrantes", y que nada nos impida esto —como el hecho de que una percepción no cubra otra y así nos impida alcanzar en una mirada, un "reconocimiento" de la totalidad en todas sus partes, estructura y elementos—, todo esto parece ser involucrado en el fenómeno particular de claridad. Se fundamenta, como ya hemos dicho, en los aspectos estructurales de las oraciones y complejos de oraciones. Pero obviamente estos aspectos deben ser sostenidos por la "inambigüedad" de las palabras individuales que aparecen en las oraciones. De por sí, sin embargo, la "inambigüedad" de aun todas las palabras que aparecen en una oración o en un complejo de oraciones, no es capaz de producir la claridad en un texto.

Lo contrario de un texto "claro" ocurre cuando o el orden de las partes o la construcción general del "pensamiento" entero son tales que no se pueden distinguir las partes, donde todo es nebuloso, donde no se puede medir el peso de los componentes individuales de la estructura como una totalidad; en breve, donde la oración o el complejo de oraciones es "opaco". Aquí tenemos algo que es "oscuro", no claro, desde el punto de vista de la razón. Pero si no tenemos este tipo de oscuridad, es porque la oscuridad no siempre se fundamenta en la vaguedad de los miembros individuales de la totalidad. Lo "opaco" del orden de las oraciones, que en sí mismas son claras y precisamente separadas la una de la otra, puede producir oscuridad en la totalidad. Hay diferentes tipos y grados de claridad y oscuridad, dependiendo de cuáles factores evoquen la claridad o la oscuridad.

2. Además de las diferencias que ya hemos considerado, las unidades de sentido indican todavía muchas otras, las cuales no podemos reseñar con detalle debido a que nuestro propósito por el momento es mostrar que el estrato de unidades de sentido tiene características peculiares que no permiten que

se pierda en la totalidad de la obra literaria. Así que tenemos las diferencias de ambigüedades y univocidad, simplicidad y sencillez, o complejidad y abstrusidad en la estructura de las oraciones o en los complejos de oraciones, y, después de esto, la diferencia de "ligereza" y "pesadez" tanto de las oraciones individuales como del texto entero, etc. Con frecuencia, estas diversas propiedades del texto están íntimamente conectadas. Así, por ejemplo, la oscuridad y la complejidad del texto van juntas por lo general. La ambigüedad —como ya hemos visto— conduce hacia la oscuridad. Las diferentes combinaciones de esas propiedades también dan al estrato de unidades de sentido, en cuanto totalidad, un carácter cabal que por sí mismo puede ser observado con frecuencia pero no determinado conceptualmente. En muchos casos, además, ese "carácter cabal" no puede ser reducido a un conjunto de varias propiedades y elementos sobre los cuales se funda, pero que, en relación con ellos, resulta algo enteramente nuevo. Es precisamente este carácter cabal el que constituye el estilo del texto de una obra de arte literaria o aun el estilo de un poeta. De hecho, es posible distinguir —por medio del análisis de la estructura de la oración, del orden de las oraciones y del contenido de sentido que emplea el poeta— las propiedades individuales del estrato de unidades de sentido en las cuales el estilo de la obra se funda. Pero, lo que es singular o único, lo que es inimitable, lo que constituye el "encanto" del estilo, puede ser percibido solamente por contacto íntimo con la obra misma. Y es precisamente este estilo lo que introduce un valor particular en la polifonía de la totalidad de la obra. Desde luego, puede haber en el estilo una multiplicidad de "bellezas" y "fealdades" no resumibles. Pero todos los tipos de belleza o fealdad que se puedan presentar aquí se quedan dentro del marco de referencia delimitado por un tipo general de belleza de la formación de sentido racional. Este tipo de belleza se distingue primordialmente por una particular "frialdad" y "ligereza". Se sigue que en el disfrute (goce) estético de este tipo, es imposible que seamos profundamente conmovidos. Experimentamos un goce, pero el goce no nos "extasía". Dentro de nuestro es-

píritu tenemos la calma, la tranquilidad, debido a que experimentamos placer en esta belleza desde una actitud de juego y de buen ánimo. Esta frialdad característica de la belleza, que encontramos solamente en el estrato de las oraciones, no está presente en el mismo grado cuando encontramos fealdad o vileza en el mismo estrato. En la fealdad, no solamente de las oraciones individuales sino también de complejos enteros de oraciones, un elemento irritante se presenta, y éste a veces puede obrar tan potentemente que la obra dada evoque en nosotros una poderosa repugnancia emocional. Es precisamente esta tranquilidad o paz alegre, suave y tibia, esa satisfacción que experimentamos en el disfrute de la belleza de una oración bellamente construida, esa satisfacción de la cual tan frecuentemente daban testimonio los filólogos clásicos, lo que se pierde en la lectura de una obra que sólo tiene valores negativos en este respecto. Sin embargo, si, también en este último caso, las cualidades de valor del texto no son tan características como en las obras de valores positivos, es indudable que ellas también se fundan en el estrato de unidades de sentido y que las encontramos como algo que tiene su *locus* en estas unidades. Así que vemos que en cada caso el estrato de las unidades de sentido manda "por su propia voz" en la polifonía de la obra de arte literaria y juega un papel significante en su construcción. Tal vez esto se manifiesta con más plenitud precisamente en aquellos casos donde el estrato de las unidades de sentido es tan "regular", tan "insípido", tan "sin carácter", tan "sin cara", que una contribución positiva falta palpablemente. Aparece, entonces, una cierta deficiencia, una falta de algo que, según la naturaleza de la cosa, "propiamente" pertenecería a la obra. Finalmente, la participación particular de las cualidades de valor, características de este estrato, también se distinguirá claramente cuando los aspectos del estilo no concuerden con los objetos representados y sus vicisitudes, y cuando conducen a desagradables —aunque a veces intencionales— desarmonías. Esta desarmonía puede llegar a estorbar el desarrollo de la exhibición de objetos que ha sido preparada, para decirlo así, por el contenido de sentido de las

oraciones, y puede estorbar o hacer totalmente imposible la vitalización de aspectos que pertenecen a los objetos representados.

Un estudio detallado de todo esto, que presente las cualidades de valor particulares y que las contraste con otras, puede llevarse a cabo solamente por medio de una investigación especial basada en un estudio literario positivo. Pero esta investigación tendrá que encontrar su base teórica en un estudio sobre la ontología de la obra de arte literaria, cuyo bosquejo básico hemos querido presentar aquí, y que sólo puede proceder sobre principios directivos correctamente construidos.

7. El estrato de objetos representados

§32. Recapitulación e introducción

Llegamos ahora al análisis de los objetos representados en una obra literaria. Aparecen como el estrato mejor conocido de la obra literaria y, de hecho, por costumbre, es el único factor de la obra de arte literaria que se comprende temáticamente. En la medida en que en su lectura el lector sigue las intenciones de sentido del texto, los objetos representados siempre son lo primero que le llega a la atención en una simple lectura de la obra. Normalmente la lectura no va más allá de ello, y se queda con éstos y sus vicisitudes. Asimismo, la gran mayoría de los estudios literarios dedican la mayor parte de su atención a este estrato de la obra. Sin embargo, la aprehensión científica de estos asuntos —tal como concierne a la esencia de los elementos de este estrato de la obra literaria, sus aspectos estructurales tanto como su papel en la totalidad de la obra— también es necesaria. Esto se debe, por un lado, al concepto psicologizante de las obras literarias y, por otro, al hecho de que el lector promedio, gracias a las funciones naturales de las intenciones de sentido que éste entiende y efectúa en el curso de su lectura, se interesa primariamente en la composición material de los *contenidos* de los objetos que se hacen en la cuestión. Como resultado, las estructuras y los aspectos de los objetos reales se transfieren, sin más ni más, como la cosa más natural, en objetos representados, aunque se pasen por alto sus peculiaridades. Para arrojar luz sobre ellas se requiere otra actitud, diferente, investigadora y no estéticamen-

te perceptiva. El propósito entero de esta actitud, sin embargo, es solamente el de traer a prominencia y aclarar algo que ya está presente, no temáticamente, en la conversación ordinaria con una obra literaria y que influye en la aprehensión estética.

Los objetos representados en una obra literaria son objetos derivados, puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido. Luego, todo lo que hemos afirmado sobre objetos de este tipo —en particular en el §20 y en el §24— es válido para ellos. Debemos recapitular algo de lo que hemos dicho allá para que los argumentos subsecuentes puedan estar ligados con ello.

En cada objeto representado, el contenido debe ser distinguido de la estructura puramente intencional del objeto. En una lectura estéticamente perceptiva de una obra literaria volvemos hacia el contenido de ella y normalmente nos dirigimos al portador que aparece en el contenido. Por esta razón, debemos examinar más detenidamente este contenido.

Como ya hemos visto, los correlatos puramente intencionales de oraciones conectadas pueden entrar en múltiples relaciones e interrelaciones. Y, ya que entre los correlatos de las oraciones están también los conjuntos de circunstancias que ocurren en el rango óntico de uno y el mismo objeto, tanto como los conjuntos en que acontecimientos e interconexiones entre objetos individuales son representados, los objetos representados tampoco yacen aislados y enajenados, el uno al lado del otro, sino se unen en una esfera óntica multiforme gracias a sus múltiples nexos ónticos. Haciéndolo, constituyen —cosa admirable— un segmento de un mundo todavía en gran parte indeterminado, el cual es, no obstante, establecido de acuerdo con su tipo óntico y el tipo de su esencia; es un segmento cuyas fronteras no están claramente delimitadas. Es como si un rayo de luz iluminara una parte de una región, el resto de la cual desaparece bajo una nube indeterminada, para que siempre esté allá en lo indeterminado. Por ejemplo, si en un pequeño poema un solo objeto se representa en un solo conjunto o en una sola situación, con todo y ello se sigue

representando como algo existente en una totalidad existente y objetiva: un trasfondo determinado en un grado mayor o menor, que junto con los objetos representados constituye *una* esfera óntica, siempre está presente. La situación, desde luego, es producida por los correspondientes momentos de los contenidos de sentido y subsecuentemente por los correspondientes momentos de los conjuntos de circunstancias. Podemos tomar como ejemplo la situación de la primera escena del primer acto de *Emilia Galotti* de Lessing. Ahí encontramos un príncipe sentado en su despacho, atendiendo a varias peticiones. Estas peticiones ya están presentes para nosotros como objetividades que se encuentran fuera del cuarto visible. Pero el cuarto mismo es aprehendido desde el principio como parte del palacio del príncipe, un palacio real. Lo que se representa no se limita a las paredes del despacho sino que se extiende más, hacia los otros cuartos del palacio, hacia el pueblo, etc., aunque nada de esto se nos da directamente. Es, de hecho, un trasfondo. Además, este trasfondo no es necesariamente proyectado explícitamente por el repertorio actual de sentidos verbales. Todo lo contrario. Es mucho más común que esto sea realizado por el repertorio potencial de los sentidos verbales que aparecen en las oraciones.

La esfera objetiva que aquí se representa suele ser uniforme. Nada impide, sin embargo, que, dentro de sus límites, se encuentren también objetos de tipo óntico fundamentalmente diferentes. Este será el caso si, *e. g.*, en una novela dada, un matemático se representa tratando con objetos matemáticos, que también están explícitamente representados. Naturalmente, entonces, el mundo en el que vive el matemático, donde realiza sus actividades, es real (o, para decirlo con más precisión, cuasi-real), mientras, en contraste, el mundo de los objetos matemáticos es idea. No obstante, ambas esferas como correlatos de *un solo* texto literario forman una esfera total que se divide, claro está, en dos distintos dominios ónticos, entre los cuales, no obstante, se establece una relación sobre la base del hecho de que los objetos matemáticos constituyen el objeto de estudio del matemático representado en la obra. Como vamos a

ver más tarde, la heterogeneidad de los objetos representados puede ir todavía más lejos. Por el momento trata solamente de establecer el hecho de que una uniforme objetiva esfera corresponde al texto literario uniforme y que, en cierto sentido, esta esfera supera (sobrepasa) lo que está explícitamente representado en los conjuntos de circunstancias.

A fin de eliminar posibles malentendidos, quiero recalcar en especial que la expresión que empleo, "objeto representado" (u objetividad), ha de entenderse en un sentido amplio, abarcando todo lo que *nominalmente* se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o a su esencia material. Así que se refiere tanto a cosas como a personas, pero también a acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas, etc. Al mismo tiempo, sin embargo, el estrato de lo que se representa puede contener lo que está proyectado "nominalmente", como, en particular, lo que se intenciona puramente por verbos. Con el propósito de simplificar la terminología, la expresión "objeto representado" se emplea para abarcar —en ausencia de restricciones expresas sobre este uso— todo lo que se representa como tal. Al mismo tiempo, se tiene que notar que los objetos "objetificados" no tienen que encontrarse necesariamente en el estrato de "objetos representados". Y esto es cierto en varios sentidos. En primer lugar, no es necesariamente una cuestión de la forma particular de *lo dado* "*objetivizadamente*", en la cual el objeto se queda distintamente "distanciado" con respecto al espectador (aunque en la gran mayoría de los casos éste es precisamente el caso). En segundo lugar, lo que está representado no tiene que poseer necesariamente propiedades "objetivas", *i. e.*, las que se intencionan como libres de cualquier relatividad existencial. Por el contrario, las objetividades de una obra literaria pueden ser representadas de tal manera que ellas mismas se muevan hacia el lector en un notable *rapprochement*; por otro lado, pueden estar cargadas con varios momentos, existencialmente relativos, meramente "subjetivos", caracteres e ilustraciones emocionales, etc. Todas las maneras de "lo dado" que de distintos modos aparecen en la experiencia primitiva pueden

reaparecer aquí también, solamente con la provisión de que sean sujetas a todas las modificaciones que se producen, primero, por la representación por medio de los conjuntos de circunstancias y, segundo, por el modo imaginativo de apariencia. La representación por medio de conjuntos de circunstancias no es necesariamente el caso de todos los objetos, en particular en el caso de los que son directamente proyectados por nombres y expresiones nominales.

§33. El *habitus* de realidad de los objetos representados

En conexión con el carácter "cuasi-juicial" de las proposiciones aseverativas, como también en conexión con la modificación, considerada arriba, en todas las demás proposiciones de la obra literaria, el carácter óntico que está presente en el contenido de los objetos representados sufre una modificación correlativa. En una novela, por ejemplo, hay personas, animales, tierras, casas, etc. —*i. e.*, claramente objetos cuyo tipo de existencia es existencia *real*—, que aparecen en la obra literaria en carácter de realidad, aunque el lector normalmente no esté enterado de ello. Este "carácter de realidad", sin embargo, no se identifica totalmente con el carácter óntico de los objetos reales, verdaderamente existentes. En los objetos representados hay solamente un *habitus* externo de realidad, que no tiene la intención de ser tomado con toda seriedad, aunque, cuando se lee la obra, puede darse el caso que el lector tome las proposiciones cuasi-juiciales por juicios genuinos y así considerar como reales objetos que simplemente simulan realidad. Pero la transformación conectada con ello no pertenece a la obra en sí; más bien pertenece a alguna de sus posibles concretizaciones. Si las objetividades representadas están aprehendidas en su esencia, entonces —de acuerdo con su contenido— de veras pertenecen al tipo de objetividades rea-

les; no obstante, desde el principio, no pertenecen allí como si estuviesen "arraigadas" en el mundo real y como si pudieran encontrarse *de por sí* en espacio y tiempo reales, *i. e.*, independientes de si un sujeto consciente realizara un acto dirigido precisamente hacia ellas. Se efectúa aquí una modificación peculiar del carácter de realidad, misma que no la deshace, sino la reduce a un mero reclamo de realidad. Porque sería obviamente una equivocación aseverar que los objetos representados no poseen algún carácter de realidad, o que quizá tomen para sí el carácter de realidad de otro modo óntico (*e. g.*, el de la existencia *ideal*). Por otro lado, esta modificación del carácter óntico no puede identificarse con una "modificación de neutralidad", en el sentido husserliano. Más bien es algo tan singular que apenas se puede describir adecuadamente. Además, es notable que no solamente el carácter de realidad sino, si así tiene que ser, también los caracteres de otros modos ónticos puedan estar sujetos a ella. Esto se ve claramente si dentro del mundo representado hay un contraste entre las objetividades "reales" y los objetos que han sido solamente "soñados" por una persona representada. En este caso vemos no solamente que los caracteres ónticos están distintamente presentes en el mundo representado, sino también que el mundo "soñado" no es verdaderamente "soñado", sino solamente "cuasi-soñado". Así que, lo que aquí es soñado, que está yuxtapuesto en el mundo cuasi-real como un "sueño", también es sujeto a la modificación peculiar de existir de una manera "cuasi", lo cual tiene su fuente en las modificaciones de las oraciones que ya hemos considerado anteriormente.

§34. Espacio representado y "Espacio imaginacional"

Si en una obra literaria existen objetos representados que son "reales" según su contenido, y si su tipo de realidad se ha de conservar, éstos han de representarse como existentes en tiem-

po y espacio o aun como siendo espaciales en sí. Sin embargo, el espacio que está en cuestión aquí, no es espacio como en el mundo *real,* que es único, ni es "espacio orientacional", que necesariamente pertenece a lo primario y perceptivamente dado de las cosas que forma un substrato (sub-estrato) constitutivo de la apariencia de este único espacio real y, como tal, se muestra en una relatividad existencial con respecto al sujeto perceptor. Por otro lado, tampoco es espacio *ideal,* homogéneo y geométrico, un puro conjunto tridimensional de puntos. Finalmente, tampoco es "*espacio imaginativo*", que pertenece esencialmente a cada *imaginación* intuitiva de objetos extendidos (o extensivos) y nunca puede coincidir con, ni llegar a ser, espacio real. Más bien —si lo podemos decir así— es un espacio único, singular, que pertenece al mundo "real" representado. En un sentido está relacionado con todos los otros tipos de espacio porque exhibe una estructura que nos permite llamarlo "espacio", aunque su posesión de esta estructura es solamente una posesión simulada y ficticia. En su estructura está comparativamente cerca del espacio real objetivo (o del espacio perceptible orientacional), pero aun a este respecto no se debe identificarlo con él sin más calificaciones, aunque a primera vista, cuando meramente pensamos en los objetos representados existentes en el espacio como intencionados cual objetos reales, pudieran parecer idénticos. Esto es: difiere del espacio real por el aspecto particular que, mientras que no es positivamente limitado y finito, a la vez tampoco es ilimitado en el sentido que lo es el espacio real. Vamos a pensar por ejemplo en una novela: se representa una situación que se desarrolla en un cuarto dado y no hay ninguna indicación, ni por una sola palabra, de que exista algo fuera de este cuarto. Claro, no se puede decir que fuera de este segmento de espacio, limitado por las paredes de este cuarto, no haya espacio e *ipso facto* haya la pura nada. Sin embargo, sería falso afirmar que existe un espacio que circunda este cuarto, un espacio determinado por correspondientes unidades de sentido y positivamente representado en los correspondientes conjuntos de circunstancias. Si el espacio actualmente repre-

sentado (dentro del cuarto) no termina con las paredes del cuarto, *esto es porque es de la esencia del espacio en general el no tener discontinuidad*. Solamente por esta imposibilidad de discontinuidad espacial puede haber un espacio fuera del cuarto como *co-representado;* en su turno, el espacio dentro del cuarto consecuentemente llega a ser un *segmento* de espacio. Así que, cuando el autor de una novela nos "transporta" del lugar "A" al "B", el espacio interviniente (entre "A" y "B") no es positivamente determinado y representado; más bien es solamente co-representado, en virtud de la imposibilidad de la discontinuidad espacial. Explícitamente, el espacio correctamente representado es como un espacio caracterizado por huecos que aparecen como manchas de indeterminación. Estas son circunstancias imposibles en el espacio real. Llegamos aquí a un rasgo, característico de los objetos representados en general, que estudiaremos más detenidamente en el parágrafo 39.

El espacio representado no permite ser incorporado ni en el espacio real ni tampoco en los varios tipos de espacio perceptible orientacional, aun cuando los objetos representados están expresamente como "encontrándose" en una localidad específica en el espacio real, *e. g.*, "en Munich". Esta Munich *representada,* y el espacio particular dentro del cual esta ciudad —como representada— "yace", no pueden ser identificadas con el correspondiente segmento de espacio en el que yace la ciudad de Munich real. Si se pudiera identificarlos, sería entonces como si fuera posible salir del espacio representado para entrar en el espacio real y viceversa, lo cual es patentemente absurdo. Además, nada puede cambiar el hecho de que el segmento de espacio en el cual la ciudad de Munich constante e invariablemente está situada tenga una notable relatividad existencial con respecto a los sujetos cognoscitivos (aunque no tiene que coincidir con el espacio orientacional que es existencialmente relativo a un sujeto cognoscitivo en particular), debido a que la ciudad real constantemente cambia su posición en uno y el mismo objetivo espacio homogéneo cósmico —si es que éste existe— y por ende, en este último sentido, no hay actualmente ningún segmento de espacio

en que la pudiéramos encontrar constante e invariablemente (debido al movimiento de los planetas y a la general expansión del universo). El segmento de espacio representado en la obra literaria no puede ser identificado con el "siempre mismo" segmento de espacio en que la "real" ciudad de Munich yace. Son tipos de espacio enteramente distintos, y entre ellos no hay cruzamiento espacial. Más tarde (en el §37) vamos a ver cómo la relación entre ellos debe ser determinada positivamente.

De interés especial es el hecho de que, a pesar de la disimilitud entre el espacio representado y el "espacio imaginacional" de un sujeto particular consciente imaginador, existe la posibilidad de que al leer una obra podemos ver, por medio de una imaginación viva e intuitiva, *directamente* en un espacio representado dado y de esta manera, en cierto sentido, levantar un puente sobre el golfo que separa los dos tipos de espacio. En conexión con ello se encuentra también el hecho de que por una relación viva y espiritual con la obra de arte literaria estamos capacitados para ver directamente los objetos representados —aunque, claro, no es su autoproyectada calidad de seres dados corporal y perceptivamente la que aquí está excluida—. Este dato, notable sin duda, tiene su base en la manera de exhibir los objetos representados, lo que se realiza en el curso de la actualización de los aspectos que les pertenecen. De esto trataremos en el capítulo 8. Lo mencionamos aquí, sin embargo, para acentuar el hecho de que este dato no contradice la afirmación de la diferencia entre el espacio representado y el espacio imaginacional, como pudiera parecer a un observador superficial. El peligro de confundir los dos tipos de espacio exige que tratemos extensivamente con la diferencia entre ellos, tanto como con la disimilitud entre objetos representados y objetos imaginacionales.

¿A qué, precisamente, nos referimos cuando hablamos de un "objeto imaginacional"? Cuando, por ejemplo, "imagino" a mi amigo, quien en este momento está en una ciudad lejana, este mismo no es un objeto imaginacional. Él es un objeto real, ónticamente autónomo, para quien es puramente accidental

el haber sido intuitivamente imaginado por mí. Asimismo, cuando yo intuitivamente "imagino" un centauro, que nunca realmente existió, este centauro no es un objeto imaginacional. También al centauro —aunque sea solamente una "ficción"— lo imagino como trascendente a mi experiencia imaginacional y nunca se halla solamente en ella. Es como mi amigo, verdaderamente existente, que también imagino. Más allá de este objeto que es trascendente a mi experiencia está mi imaginar como un acto que es determinadamente construido y efectuado por "mí". Este acto, como un acto intencional del pensamiento, tiene su contenido particular, de hecho "no intuitivo". Este contenido se encuentra dentro del acto mismo, en el intencionar imaginacional. Es el repertorio total de las intenciones primarias lo que compone un intencionar imaginacional dado. Cada intentar imaginacional dado, sin tomar en cuenta si es claro o no, ambiguo o no, está cargado con contenido. Pero este contenido no agota la total experiencia imaginacional ni lo hacen los demás elementos del acto y sus aspectos de actuación. Todavía queda algo allí que hace que la experiencia entera sea una experiencia intuitiva: una unificada multiplicidad fluida de datos intuitivos, que en tipo se distinguen radicalmente de los datos experimentales por la percepción sensorial pero que poseen una "intuitividad" en común con ellos. Estos datos fluidos, que se cambian constantemente, muestran todavía otra heterogeneidad digna de notarse. Esto es, en la imaginación visual —a la que nos vamos a limitar aquí— hay, por un lado, datos de color cualitativamente diferentes, que en general pertenecen juntos y están sujetos a la directiva indirecta de los elementos intencionales del pensamiento contenidos en el acto de imaginar; y, por otro, un medio nebuloso —generalmente no notado por la persona que imagina— en que estos datos aparecen. Como los datos de color mismos, este medio es un fenómeno totalmente positivo, de un tipo único. En particular, en aquellos casos en que se realiza la actividad de imaginar con los ojos cerrados, no tiene nada que ver con la llamada "grisidad" subjetiva. Este último es un caso especial de datos u objetos perceptibles. El medio

del cual hablamos, sin embargo, ocurre solamente en el imaginar intuitivo. No es un dato de color ni es un dato imaginacional. Es algo que es espacial; no obstante, no debe ser identificado con la estructura del espacio visto perceptivamente. "Crea" espacio para los datos imaginacionales que están abarcados en él. Aquí no encontramos nada de las dimensiones "distintas", *e. g.*, de una profundidad distinta, que pueden ocurrir en la percepción visual tanto como en la "grisidad" visual subjetiva. Y no obstante es un *medio* espacial, en el cual los datos de color aparecen como si brotaran de la superficie; por un lado, no es ilimitado y, por el otro, no tiene fronteras precisas. Con todo y ello, hablando figuradamente, se puede decir que en sus "orillitas" (que no están presentes aquí) empieza a disolverse fuera de lo reconocible (con el resultado de que la disolución en sí normalmente no está aprehendida); y "continuando" en su manera peculiar con esta disolución, se pierde en la nada. Al mismo tiempo, está marcado con cierta oscuridad nebulosa y con la vaguedad. Esta oscuridad está presente aun cuando los datos mismos que aparecen en el medio son compuestos, *e. g.*, de cualidades de colores radiantes y cuando el objeto que imaginamos está imaginado en un espacio brillante (como, por ejemplo, un paisaje en un día luminoso asoleado). Es precisamente este medio lo que es "espacio imaginacional" en el sentido estricto del término, y tiene que ser distinguido cuidadosamente del espacio *imaginado* y, aún más cuidadosamente, del espacio *representado* en la obra literaria.

En contraste al espacio imaginado, el espacio imaginacional es estrictamente inmanente en la experiencia imaginacional; en su genuina "parte real" —para emplear un término de las *Investigaciones lógicas* de Husserl— no puede ser extraído de la experiencia imaginacional.

Los datos imaginacionales (*e. g.*, datos de color) que aparecen en el espacio imaginacional suelen sujetarse a la "directiva" —como lo he expresado ya— del pensamiento intencional contenido esencialmente en el acto de imaginar. Una expresión más precisa del asunto es lo siguiente: los datos imaginacionales tienen sus propios determinantes cualitativos

y su propio orden, los cuales no les son impuestos desde fuera por medio de la intención. Puede aparecer también en el espacio imaginacional cuando el "yo" se porta pasivamente y no cumple con ningún acto intencional y, por ende, tampoco imagina, sino solamente posee este o aquel *dato* imaginacional. Bajo estas circunstancias, sin embargo, el "juego" de estos datos es por completo diferente de lo que es cuando el "yo" ejecuta un determinado *acto* de imaginar. En el primer caso, es puramente accidental, irregular, y en grado mayor independiente del yo; en el último caso, las cualidades de los datos de color, el arreglo de manchas, si se le puede decir así, su secuencia y su transformación, dependen de sus respectivos actos intencionales y están más o menos precisamente emparejados con su contenido intuitivo. Dejando a un lado los casos patológicos, está dentro del poder de la persona que imagina el tener exactamente estos o aquellos datos intuitivos en su espacio imaginacional, aun cuando usualmente no está preparada para permitir que aparezcan precisamente estos datos y no otros. Más bien, simplemente efectúa un acto intencional determinado, ejecución que resulta en un ordenamiento correspondiente de los datos. Es decir, los datos están sujetos a la directiva del respectivo acto imaginacional. Esta directiva puede extenderse en grados diferentes. En primer lugar, es posible que el arreglo y el correr de los datos puedan depender en un grado mayor o menor de otros factores, muy diversos, de la vida espiritual y emocional, y consecuentemente pueden someterse en grado variante a las direcciones del acto imaginacional. Por otro lado, estas direcciones pueden ser limitadas a la apariencia y secuencia de los datos cualitativamente determinados; en este caso la intención del acto imaginacional, como si estuviera pasando por alto los datos, se dirige *directamente* hacia el objeto *imaginado*; o puede ser que los datos imaginacionales mismos sean *animados* por el contenido intuitivo del acto imaginacional, correspondiente ordenado y realizado en una totalidad objetiva particular que, por virtud de su similitud con el objeto imaginado, posiblemente pueda "representarlo". Es exclusivamente este objeto particular, óntica y directa-

mente fundado en los datos imaginacionales, y posiblemente cumpliendo con la función de representar, lo que puede llamarse en el sentido estricto del término un "objeto" *imaginacional*. No debe confundirse con el objeto intencional que es *imaginado* y sobre el que la intención del acto ultimadamente descansa. Si es constituido, este objeto imaginacional es una "parte real", inseparablemente inmanente en la experiencia correspondiente imaginacional. Si se considera toda la experiencia imaginacional como psíquica, entonces este objeto también lo es. Es tan concreto y real como lo es la experiencia total, una experiencia que no tiene que ser verdadera en ningún sentido en el caso del objeto *imaginado*. Si cumple con la función de representar, la intención del acto imaginacional lo concibe como un *proxy* del objeto intencional actualmente imaginado y efectúa cierta similitud entre éste y aquélla. Sin embargo, como ya lo hemos dicho, la constitución del objeto imaginacional no tiene que ocurrir siempre. Consecuentemente, no tendrá cada imaginación su objeto imaginacional. Si falta este último, entonces —aunque no necesariamente— lo más que puede pasar es que los datos imaginacionales sean aplicados para la actualización de los aspectos del objeto imaginado y de esta manera sujetados al correspondiente arreglo y animación: la intención del momento intencional contenido en la experiencia imaginacional se dirige, en este punto, *directamente* hacia el objeto intencional imaginado, que es entonces observado en el ropaje del aspecto actualizado. Así que lo que ocurre aquí es una *presentación* de un objeto dado, aunque obviamente no es la presentación perceptiva lo que lleva el objeto a una *auto-entrega* corporal.[19] Este último tipo de "entrega" se excluye por el carácter particular imaginacional de los datos que aparecen en un espacio imaginacional. El objeto puramente intencional hacia el cual el acto imaginacional apunta necesariamente "pertenece" a este acto, pero es esencialmente trascendente a él y a toda experiencia consciente en general. Además, nada se altera aquí por el hecho de que

[19] *Selbstgegebenheit* en el original (n. del t.).

logra presentación en la experiencia imaginacional. Como tal, tampoco puede ser psíquico meramente por el hecho de que la experiencia es psíquica. Puede ser psíquico solamente cuando su contenido es psíquico, *e. g.*, cuando imaginamos el estado psíquico de alguien. Pero si tratamos de objetos intencionales imaginados de algún otro contenido, no hay base para considerarlos psíquicos. Y es totalmente inadmisible identificarlos con objetos imaginacionales o aun con la imaginación total. Solamente algunas nociones demasiado crudas de "imaginar" pudieron conducir a semejante absurdo.

Aun menos se nos permite identificar los objetos intencionales derivados, proyectados por los sentidos verbales o por los contenidos de sentido de las oraciones, con "objetos imaginacionales", *i. e.*, con algo que constituya un componente real en la experiencia psíquica concreta. *Ipso facto*, el espacio representado por los conjuntos de circunstancias tampoco tiene nada que ver con el espacio imaginacional.

§35. Los distintos modelos de orientación espaciales de las objetividades representadas

Vamos a volver, ahora, a las relaciones espaciales del mundo objetivo representado en una obra literaria.

Si en una obra literaria encontramos representadas cosas, animales y hombres, el espacio que se presenta junto con ellos no es espacio abstracto y geométrico, ni homogéneo y físico; más bien, es el tipo de espacio que corresponde al espacio perceptivamente dado. Luego, tiene que ser exhibido, digamos, por medio del espacio orientacional. En particular, tienen que ser empleados los espacios orientacionales que pertenecen a los sujetos psíquicos representados que "perciben" este espacio representado. Si este es el caso, surge la cuestión de dónde ha de hallarse este centro de orientación ("el punto cero de la orientación", como la llama Husserl). El que siem-

pre se encontrará dentro del mundo *representado* es indudable, pero se ha de observar que otros casos todavía son posibles. Ello depende del modo de representar. Si la representación es tal que es el poeta mismo quien nos "relata" su "cuento" y en tanto narrador pertenece al mundo representado en la obra dada, el centro de orientación está en el "yo" del poeta mismo —no en el narrador real, sino en el narrador representado—. Todos los objetos representados (cosas, animales, personas) están representados como si fueran vistos (palpados, oídos, etc.) por el narrador, y en esta percepción están relacionados con su centro de orientación. Si el narrador no pertenece expresamente al mundo representado, el espacio orientacional puede ser seleccionado de tal manera que de hecho se halla en el mundo representado pero, a la vez, no está localizado en ninguno de los objetos representados, ya que *todos* los objetos representados se exhiben como si fuesen vistos desde cierto punto determinado (que puede cambiar durante el curso de la representación). Es como si una persona invisible, no determinadamente representada, fuera divagando por el mundo representado mostrándonos los objetos tales como se vieran desde su punto de vista. Y, en esto, de esta manera, el narrador es co-representado.

Puede haber otros casos; por ejemplo, el centro de orientación puede hallarse en el punto cero del yo de la persona representada y puede moverse con cada cambio de lugar que hace esta persona. Si, en nuestra lectura, queremos aprehender el mundo tal como está representado, tenemos que transponernos ficticiamente dentro del centro de orientación representado y divagar en el mundo representado *in fiction* junto con esta persona. Una buena representación exige que lo hagamos. Tenemos que olvidar en cierto grado nuestro propio centro de orientación que pertenece a nuestro mundo percibido y que divaga por todos lados junto con nosotros, y asumir cierta actitud distanciadora hacia el mundo. Esto, naturalmente, sería imposible si los objetos representados fuesen "objetos imaginacionales" en el sentido especificado arriba y si, como tal, fueran la materia de nuestro estudio. Tendrían que, enton-

ces, ser percibidos por la percepción interna, donde en cada caso el centro de orientación necesariamente sería el propio.

En la ficción, frecuentemente se da el caso de que el centro de orientación de una obra no está localizado constantemente en una sola persona, sino en un *número* de personas. El centro de orientación puede, por ejemplo, estar localizado en la persona que juega el papel principal en una sección particular de una historia representada; el centro de orientación, entonces, cambia de capítulo en capítulo. Sin embargo, puede suceder que una y la misma situación subjetiva (o fase de la historia en desarrollo), en que un número de personas juegan un papel, sea exhibida "al mismo tiempo" desde distintos centros de orientación. Si, en el proceso, las cosas, cuerpos, etc., que llegan a representarse no están representados en escorzo, en una perspectiva acortada (disminuida o abreviada), con el resultado de que los acortamientos de la perspectiva que pertenecen a los distintos centros de orientación no estén de acuerdo entre sí, habría como consecuencia una falta de uniformidad en el mundo representado. Es entonces imposible identificar las cosas individuales que simultáneamente están vistas por los diversos personajes. Si la intención de la obra es la de representar un mundo cuasi-real, percibido por personas psíquicamente sanas, tal falta de uniformidad en el mundo representado significa una falla en el modo de representarlo. De precepto, sin embargo, tal modo de representar no tiene que ser fallido. Todo lo contrario, puede ser intencionado seriamente y servir como medio especial de una formación artística y un efecto estético.

Un caso especial, respecto a cómo el centro de orientación está ubicado en el mundo representado, es el creado por el conjunto de circunstancias que se encuentra en el drama: "Hacia la izquierda hay dos ventanas grandes, junto con ellas está un pesado escritorio de estilo colonial, frente de él una banca...," se nos da un centro de orientación o, por lo menos, se indica la dirección en que se le ha de encontrar. Este centro de orientación se pasa aquí a un posible espectador, quien, después de todo, no está realmente presente en la obra dramática que solamente se lee. También sería una equivocación pensar

que este espectador es uno entre un número de espectadores reales que estarían presentes en una representación de la obra dramática y que solamente hay que determinar cuál de ellos es aquel a que se refiere. Es todo lo contrario. Tal como el narrador que vimos antes, aquí el espectador invisible pertenece al mundo representado, con la diferencia de que éste no logra representación *explícita*. El espacio en que se encuentra es espacio *representado* y no es, en ningún sentido, un segmento de espacio del auditorio. Con todo y ello, el hecho de que un espectador logre aun una co-representación no-explícita e indirecta no está sin influencia en el resto del mundo representado. Porque lo que existe y ocurre en el mundo representado alcanza con ello el carácter de algo presentado, de algo exhibido para alguien, sin tomar en cuenta si esto está explícitamente indicado en el texto o en las acotaciones.

Se pudiera pensar, tal vez, que esta es la manera en que el "encajamiento", de que hemos hablado antes, ocurre en el modo dramático de la representación, *i. e.*, en el sentido de que todos los demás conjuntos de circunstancias sean "encajados" dentro del conjunto de circunstancias que se presenta al espectador. Este punto de vista, sin embargo, va demasiado lejos. En realidad, los conjuntos de circunstancias representados son simplemente enriquecidos por otro conjunto de circunstancias, que, como todos los demás, pertenece al estrato de objetos de la obra y cuya presencia resulta en que las objetividades sean representadas por los demás conjuntos de circunstancias que tomen para sí el carácter de algo que es "exhibido" o "manifestado". El mundo representado es, según nuestra manera de hablar, para verse. En otras palabras, la estructura particular de la obra dramática es tal que cada drama alcanza su plena validez solamente como "teatro", y, a fin de lograr comunión vital con ella, su lectura requiere un modo particular de percepción, uno que no se exige en otros tipos de obras literarias. Si se cumple con este requisito del todo, esto es, si el drama está representado, llega a ser teatro y así va más allá del alcance de las obras puramente literarias o constituye uno de los casos "fronterizos".

§36. El tiempo representado y perspectivas del tiempo

Si los objetos representados tienen la naturaleza de objetos reales, entonces, como ya hemos observado, han de encontrarse en el tiempo particular representado, lo cual tenemos que distinguir tanto del tiempo "objetivo" del mundo real como del tiempo "subjetivo" de un sujeto consciente absoluto. Las razones son varias.

Antes de todo nos obliga a hacer esta distinción el hecho de que los acontecimientos en que participan los objetos representados son por su propia naturaleza temporales y, además, se representan o como consecutivos o como simultáneos. De ahí, se establece un orden temporal entre ellos. Este orden temporal hace resaltar el hecho de que las fases temporales individuales y los momentos alcanzan representación. Pero ellos también, con mucha frecuencia, son proyectados intencionalmente por los correspondientes elementos de los contenidos de sentido de las oraciones exactamente, de la misma manera como lo son los objetos que existen en ellos. Por ende, a este respecto no hay base para hacer distinción entre los objetos representados (cosas, personas, acontecimientos) y el tiempo representado.

Para poder contrarrestar, sin embargo, las tendencias que todavía intentan psicologizar la obra literaria o cualquiera de sus estratos, hemos de agregar lo siguiente: sería equivocarse fundamentalmente el creer que los momentos y fases del tiempo representado son idénticos a los momentos temporales en los cuales el autor escribió su obra o a aquéllos en que lee la obra un lector dado, aun cuando los acontecimientos se llevarán a cabo "contemporáneamente". Como ya sabemos, es necesario distinguir entre: (1) el tiempo homogéneo, "vacío", determinado, del mundo; (2) el tiempo intersubjetivo, intuitivamente aprehensible, en que todos vivimos colectivamente; y (3) el tiempo estrictamente subjetivo. Es axiomático que en las obras literarias solamente se presenta una analogía del tiempo concreto intersubjetivo o del tiempo subjetivo y no el tiempo físico vacío.

Es de sobra conocido que ni el tiempo intersubjetivo ni el subjetivo "llenado" es estrictamente homogéneo en sus fases individuales, ni se constituye en un medio vacío de puntos que es insensible a los acontecimientos que ocurren en él. Cada uno de los muchos "presentes" por medio de los cuales consecutivamente pasamos en nuestra vida tiene su peculiar coloración irreductible, cada cual puede reclamarla por razón del hecho de que algo totalmente determinado ocurre en él, y porque a éste sigue otro presente, ahora, desaparecido, que tenía su peculiar coloración, tanto como aquel que era presente, pero que "ahora" es pasado, y porque procede a otro, un "futuro" presente, que nos es accesible principalmente sólo en la anticipación (o expectación). El tiempo concreto (intersubjetivo o subjetivo) tiene también —como Bergson ya nos ha mostrado— varios *tempi* (tiempos) en sus distintas fases, y estos tiempos dependen de lo que ocurre en las fases de las experiencias que tenemos mientras percibimos los acontecimientos objetivos y, finalmente, del modo de la experiencia. Si una analogía del tiempo intersubjetivo o del subjetivo se representa en una obra literaria, entonces sus fases individuales asimismo característicamente son coloreadas. Y esta coloración depende exclusivamente de lo que en el mundo representado ocurre previamente o "ahora" y, en particular, de lo que es experimentado por las personas representadas. Esta coloración obviamente es diferente de aquellas coloraciones que caracterizan las fases temporales de la vida concreta del autor o las fases temporales de la lectura realizada por un lector dado. *Eo ipso*, las fases del tiempo representado no pueden ser identificadas con las correspondientes fases del "real" tiempo intersubjetivo o subjetivo.

Pero, también en su estructura, el tiempo representado (intersubjetivo o subjetivo) difiere del tiempo real en ciertas maneras determinadas, en cuanto constituye solamente una analogía, una modificación, de este último. Cada presente, en el tiempo real (y, otra vez, ambos, el intersubjetivo y el subjetivo) tiene una ventaja óntica notable sobre un pasado real y —en un grado todavía superior— sobre cada futuro. Y, de hecho, cada "ahora", tanto como aquel que está realmente

presente en el "ahora-momento", delinea una actualidad potente, que no es inherente ni en el pasado ni en el presente. Esta actualidad, sin embargo, no debe entenderse en el sentido de una vitalidad particular o una urgencia, aunque estos elementos también caracterizan el presente, más bien en el sentido de un *in actu esse*. Este *in actu esse,* en sentido estricto, es inherente solamente en el presente y en lo que realmente existe en el presente. Al mismo tiempo, en su esencia es característico de la existencia real como tal. Nada de lo que pertenece a la naturaleza de la objetividad real puede existir si no pasa por la fase en *in actu esse*. Por otro lado, un objeto real *existe* solamente dentro del rango de ese *in actu esse*. De ahí que, de la "ahora-fase", lo que es pasado y el pasado mismo se determinan y, en la otra dirección, el futuro y lo que ahora está en el futuro: solamente puede ser pasado lo que en un punto de la "ahora-fase" ha experimentado el *in actu esse*. De la misma manera, lo que está en el futuro y el futuro mismo son futuros solamente en la medida en que en algún punto —por lo menos en principio— entre en la "ahora-fase" y estar *in actu* al grado que este *in actu esse* todavía no haya sido alcanzado. Además, no se tiene que ser alcanzado en cada caso, debido a que no todo lo que se espera como futuro "se cumple". Pero de acuerdo con su esencia es algo que tiende hacia este cumplimiento en el *in actu esse*. Y un punto más: si no existiera ninguna "ahora-fase" y ningún genuino *in actu esse,* no habría ningún pasado (ni lo que está en el pasado) ni un futuro (ni lo que está en el futuro). Precisamente en eso yace la prioridad óntica del presente tanto sobre el pasado como sobre el futuro. Y, de hecho, dondequiera que las objetividades correspondientes de acuerdo con la esencia, no puedan ser *in actu,* en el sentido estricto del término, no hay el "ahora-fase" y tampoco hay pasado ni futuro: las objetividades correspondientes —como, por ejemplo, objetos ideales individuales, ideas y esencias— están totalmente fuera del tiempo.

Ahora bien, los objetos representados en una obra literaria son objetividades derivadas puramente intencionales, las cuales están esencialmente caracterizadas por la heteronomía

óntica aunque, según su contenido, usualmente su naturaleza es la de objetividades reales. Su heteronomía óntica, que les permite solamente fingir una existencia real en su contenido, necesariamente también lleva al hecho de que el tiempo que pertenece al mundo representado cuasi-real sea solamente una analogía del tiempo real. Naturalmente, aquí también se tiene que distinguir entre el presente, el pasado y el futuro; esta distinción surge de un orden recíproco de acontecimientos representados y no del hecho de que todos pasan por una fase distinta de un genuino *in actu esse;* esto, precisamente, es imposible para ellos en el sentido estricto del término, porque entonces ellos mismos tendrían que ser reales. Sólo un *in actu esse* simulado, un "presente" simulado (y así también un pasado y un futuro), es posible aquí; y esto, también, solamente bajo la condición de que, mientras que leemos la obra, contribuimos, como quiera que sea, al desarrollo de los acontecimientos representados y, cuando uno es percibido, a otorgarle la semblanza de nuestra actualidad respectiva. Al verse limitado a lo que está contenido en la obra misma, el presente representado no tiene la preeminencia que tiene el genuino presente sobre el pasado y el futuro representados. Como resultado, existe cierta "nivelación" de todos los momentos temporales representados similar a la "nivelación" que ocurre cuando los anteriores "ahora-momentos" del tiempo real "ya" pertenecen al pasado. Así que no es accidente que, en la gran mayoría de las obras literarias, los objetos y los acontecimientos están representados en términos del pasado. Pero esta "igualización" de los momentos temporales no alcanza tan clara expresión. Ahí también está la base del hecho de que se escoge la forma "presente" cada vez que el carácter del mundo representado ha de ser hecho más evocativo para el lector (*e. g.*, en el drama).

La diferencia entre el tiempo real y el representado se hace más patente cuando tomamos en consideración el modo de la representación temporal por medio de los conjuntos de circunstancias proyectados por las *oraciones.* El tiempo real es un medio continuo que no muestra huecos ni roturas. Sin entrar

en la cuestión de si es posible en principio representar explícitamente tal medio continuo en la obra literaria, tenemos que aseverar que tal representación del tiempo no ocurre en ninguna obra mayor. Dejando a un lado los ejemplos en que las relaciones temporales o los momentos temporales individuales o las fases son directamente especificados por palabras particulares (*e. g.*, por palabras como "antes", "más tarde", "en este momento", etc.), el tiempo está representado por medio del desarrollo de estados de ocurrencia (conjuntos de circunstancias de ocurrencias) que representan acontecimientos extendidos. En la mayoría de los casos, lo que principalmente se representa es no la fase temporal en sí y por sí, sino aquello que llena una fase temporal. Solamente la representación de lo que llena el tiempo evoca la representación del tiempo llenado por ella. Sin embargo, los acontecimientos "llenadores del tiempo" nunca se representan *en todas sus fases*, sea este un acontecimiento solo, singular, que constituye una totalidad, o sea una pluralidad de acontecimientos sucesivos. Ni una oración singular aislada, ni un conjunto de oraciones interconectadas, puede desarrollar conjuntos de circunstancias que pudieran efectuarlo. Siempre son solamente fases, grandes o pequeñas, aisladas o, simplemente, sólo ocurrencias momentáneas, lo que se representa, y lo que se lleva a cabo entre estas fases u ocurrencias, permanece indeterminado. Lo que se representa —para hacer eco a Bergson— siempre son solamente segmentos aislados de la realidad, una realidad que se representa pero que nunca es "representable" en su continuidad fluida. La razón para esto se encuentra precisamente en el hecho de que el mundo representado halla la fuente de su existencia y de su esencia solamente en un número finito de oraciones. Consecuentemente, las fases temporales representadas nunca se combinan en una totalidad uniforme y continua. Y si, en la lectura de una obra literaria, no notamos los huecos en el tiempo representado, y si normalmente nos inclinamos a tratar ciertos acontecimientos, de los que el autor no nos informa, como simplemente desconocidos para nosotros, a fin de que las correspondientes fases temporales se conside-

ren como existentes pero meramente no representadas, es por una razón análoga a la que hemos indicado en nuestra consideración de la representación espacial: al igual que el espacio, el tiempo —por su propia esencia— no permite ninguna discontinuidad. Cada vez que se representa una fase temporal, ésta aparece como una fase que se extiende directa y continuamente en ambas direcciones —hacia las fases temporales antecedentes y las subsecuentes—. Si dos "distintas" fases temporales se representan, una de las cuales es "antes" y la otra "después", entonces precisamente debido a la imposibilidad de la discontinuidad temporal, el segmento entero que yace entre estas dos fases se entiende, de parte del lector, como existente: los huecos de tiempo que corresponden a las fases temporales que no se representan explícitamente desaparecen de la vista. Sin embargo, si nos informamos estrictamente por lo que está explícitamente representado en la obra literaria, estos huecos sí existen. Su presencia está en cierto grado escondida por lo que está co-representado, en virtud de la imposibilidad de la discontinuidad temporal; pero sigue siendo discernible, porque las fases temporales simplemente co-representadas son fases "vacías", cualitativamente no coloreadas por lo que llena el tiempo. Su coloración permanece indeterminada (cuando más se le intenciona como siendo *algo*), en contraste directo con las fases que están representadas explícitamente. Aquí, por segunda vez, llegamos a una propiedad notable de las subjetividades representadas, la cual vamos a tratar detalladamente en el parágrafo 39.

Esta propiedad del tiempo representado nos hizo recordar una situación análoga en el espacio representado, y la analogía puede también verse desde otro ángulo. Así como en la exhibición del espacio siempre habrá un centro de orientación, que puede ser introducido de distintas maneras en el mundo representado, así también en el tiempo representado habrá análogos "puntos-cero" de orientación y de perspectiva. En el tiempo verdaderamente experimentado, cada presente es el "punto-cero" de orientación de una perspectiva temporal, un punto-cero que —semejante al punto de orientación espacial

durante un viaje por tren— está en desplazamiento constante, y que, por su propia naturaleza, nunca para, pero que siempre progresa en una y la misma dirección. Este desplazamiento está acompañado por una indispensable transformación constante de una particular perspectiva temporal, en la que las experiencias pasadas o las ocurrencias externas aparecen en retención directa o en recolección. Como correctamente observó Husserl, hay una analogía aquí en el acortamiento de perspectiva en el espacio (véase parágrafo anterior): por más lejano que un acontecimiento o lapso esté en el pasado, más cerca le parece a nuestra recolección, siempre y cuando nos quedemos arraigados en el presente y echemos la vista hacia atrás desde ahí. Podemos, sin embargo, retroceder a un momento temporal específico en el pasado, y desde allá —procediendo adelante— recolectar acontecimientos (o experiencias); en este caso, el acortamiento de perspectiva temporal (escorzo) del cual hablamos desaparece. Pero nunca podemos realmente dejar nuestro "ahora". Aun cuando nos hayamos transpuesto intencionadamente en otro "ahora", uno pasado, continuamos con el continuo fluir de presente siempre nuevo y en realidad, de hecho, hacemos más grande la distancia entre nosotros y el acontecimiento que nosotros "ahora" aprehendemos en nuestra recolección. Este continuo aumento en la distancia temporal escapa a nuestra conciencia en este tipo de recolección: por medio de la transposición intencional en el pasado, la perspectiva temporal ha sido fundamentalmente alterada.

Nos llevaría lejos del tema de este estudio explicar todo esto en detalle y considerar las distintas posibilidades que ocurren en esta conexión. Lo que nos importa en este punto, es el hecho de que fenómenos análogos no solamente son posibles en el mundo subjetivo representado, de hecho con frecuencia son representados. Al mismo tiempo, sin embargo, otras modificaciones son posibles, modificaciones que están excluidas del tiempo verdadero experimentado. En parte están ligadas al hecho de que el presente representado no tiene prioridad óntica sobre el pasado y el futuro. Consecuentemente, si una persona representada, en un momento dado del tiempo

representado, se transpone hacia el pasado (*e. g.*, al recordar algo o al contarlo a un amigo), esta transposición se realiza (o se actualiza) en un grado mayor al que sería posible a la verdadera recolección de una persona real. Aquí la persona representada puede, por decirlo así, dejar su actual presente. Así que obtenemos la representación de un acontecimiento "anterior" tal como si fuera otro presente: el "pasado", lo que "ya no" existe, está presente, está aquí —a pesar de las indicaciones en el texto que deberían efectuar una separación—, ya no separado del presente directo por el tipo de "hueco" que existe en una situación real. En relación con esto queda el hecho de que uno y el mismo acontecimiento puede, según una manera de hablar, ser representado desde dos distintos puntos de vista de orientación temporal. Si, por ejemplo, una serie de acontecimientos está representada como ocurriendo "ahora" —y en un continuo de esos "ahoras"— y, de repente, como si fuera una iluminación de un momento temporal desde "mucho más tarde" está echada por encima de lo que "ahora mismo" se lleva a cabo, con el resultado de que de inmediato asume el aspecto de algo "largamente existente" que se recuerda desde un momento temporal bastante posterior, entonces se trata del fenómeno de una doble orientación temporal, algo que es posible solamente en el mundo representado. Esta perspectiva temporal doble (o, si se quiere, iluminación temporal) aparece más frecuentemente en la novela; véase, por ejemplo, el modo narrativo de Joseph Conrad (*e. g.*, *Nostromo*) o la segunda parte de *Sous le soleil de satan* de Bernano.

Se abre otra serie de diferentes perspectivas temporales cuando el modo de representación revela la perspectiva de "existencia simultánea" dentro de un presente dado. El ejemplo previo (sacado de F. Strich) de Kleist y Novalis puede ayudar a explicar la cuestión. En Kleist esta perspectiva es producida por la construcción particular de la oración. Sin embargo, puede alcanzar representación también como resultado del hecho de que la narración —mientras que estemos hablando de la novela— está tejida con muchos "hilos", *i. e.*, con respecto a los varios acontecimientos que ocurren "simultáneamente", estamos informa-

dos, en secuencia, claro, pero de tal manera que su simultaneidad está claramente representada. Pero cuando sólo *una* línea de ocurrencia, acontecimientos o acciones se representa, de entre una profusión de acontecimientos simultáneamente ocurrentes, la perspectiva temporal de simultaneidad se contrae y recibimos simplemente un continuo unidimensional de ocurrencias en una perspectiva temporal que se orienta en solamente dos direcciones: el pasado y el futuro.

Otra manera de representación de ocurrencias temporales, y que trae consigo una modificación peculiar del tiempo representado, es uno que se encuentra principalmente en la novela. Si tomamos *Los Buddenbrook* de Thomas Mann como ejemplo, notamos que durante toda la narración dos tipos de modos narrativos y representacionales pueden distinguirse claramente: por un lado, tenemos los "relatos" cortos sobre las vicisitudes de la familia Buddenbrook sobre largos lapsos, a veces un año entero. Por otro, algunos acontecimientos especiales, de una duración comparativamente corta, están descritos exhaustivamente, fase tras fase, con todo lujo de detalles, y están representados en un sentido muy particular (por ejemplo, la elección de Thomas Buddenbrook al Senado). Mientras que en el caso anterior lo que se dibuja resumidamente son las líneas principales de un desarrollo largo y sólo "aquí y allá" los acontecimientos, los puntos clave, se nombran brevemente; en el segundo caso, un segmento, una escena, una situación se desarrolla lentamente y se muestra en su plenitud concreta y en su total decurso concreto. Como resultado, el tiempo representado aparece en dos distintas modificaciones. En la primera desaparece pronto y es prácticamente imperceptible en su coloración concreta: comprimidas de una manera peculiar las semanas, los meses y los años pasan ante nosotros casi como intervalos vacíos que están coloreados cabalmente "aquí y allá", y están rellenos con vida concreta por un acontecimiento que es casi un solo punto en su apariencia, y no nos es permitido asir el tiempo en su continuidad entera ni observarlo, fase tras fase, mientras se desarrolla. Aquí el tiempo desciende casi al nivel de un esquema vacío que nos provee de una orientación

en el orden temporal de acontecimientos indicados. Solamente cuando unas escenas se muestran en su plenitud concreta y en su entera extensión temporal tratamos de nuevo con el tiempo representado cualitativamente determinado. O, por decirlo de otra manera, solamente en el caso último se representan las fases temporales, o las fases están exhibidas en su individualidad. En los otros casos, sin embargo, el tiempo representado está representado como tiempo —o como una fase temporal en una postura determinada en un continuo temporal— solamente en cuanto a su estructura general y no como un simple individuo en su individualidad. De hecho, es intencionado como algo individual aun entonces; pero no está determinado positivamente por los elementos simples individuales que, como algo individual, debería tener. Estos elementos permanecen en un estado indeterminado precisamente porque son intencionados como siendo solamente de algún tipo.

Llegamos otra vez a algo que es posible solamente en el tiempo representado y no el tiempo real, y por medio de lo cual obtenemos un nuevo argumento para diferenciar entre los dos tiempos. Pero, junto con los dos distintos tipos de modos temporales de representación, o del tiempo representado mismo, tenemos dos tipos de perspectiva temporal. En el modo simple narrativo "informacional", los periodos temporales representados son concebidos desde un momento temporal "más tarde", aunque en otros aspectos sean indeterminados, como algo que está en el pasado. Así que, claramente aparece la característica distancia temporal. Por otro lado, el tiempo representado en su simple individualidad, corriendo su decurso fase tras fase, puede, de hecho, también concebirse como existiendo en el pasado. Sin embargo, aparece su característica proximidad: el punto-cero de la oración temporal queda transpuesto en aquel momento del pasado cuando la escena representada se inicia y, entonces, de acuerdo con el desarrollo de los acontecimientos, se cambia constantemente en cada segmento del continuo temporal hasta el último momento de esta escena. Así que, dadas sus características, las fases temporales son —sucesivamente— hechas presentes y nosotros, los

lectores, parecemos testigos de los acontecimientos dados y vivimos "entonces" o, para ser más exactos, en un "anterior" "ahora". Si toda la obra es proyectada en el modo del presente, tratamos con la manera de representación que es característica de las obras "dramáticas".

Naturalmente, las reflexiones que hemos desarrollado aquí no agotan exhaustivamente las numerosas y complejas situaciones que son posibles en el tiempo representado y en los modos de representación. Pero a guisa de modelos para el análisis temporal, pueden servir como puntos de arranque para otras investigaciones. Ciertamente bastan para convencernos de que hay algo como el tiempo representado en el estrato de objetos en la obra literaria y que juega un papel significante en su estructura.

§37. Las funciones de reproducción y de representación de los objetos representados[20]

Se escucha con frecuencia el comentario de que la obra literaria es, o por lo menos debe ser, una "representación" de la vida o de la realidad. ¿Cuál es la situación real con referencia a esto? En primer lugar es claro que esta observación no se refiere a la obra literaria en su totalidad, sino meramente a su estrato de objetos. Por otro lado, si hablamos de una "representación" de la vida, es obvio que ello significa algo muy diferente que la representación de objetos por medio de los conjuntos de circunstancias, lo que ya hemos considerado. Solamente una determinación precisa del sentido de esta observación nos puede habilitar para distinguir si la "representación" de la rea-

[20] En este parágrafo Ingarden juega con dos conceptos de "representación" y distingue entre ellos. Esto se ve ya desde el título del parágrafo, pues la primera "representación" es (en alemán) *Repäsentation*, que quiere decir algo como "estar en lugar de", "en función de" o aun "imitación de"; la segunda "representación" es *Darstellung*, que quiere decir "presentación", "exhibición", "descripción", "exposición", "manifestación" (n. del t.).

lidad, en un sentido todavía por determinarse, tiene que presentarse en cada obra literaria.

Si tuviésemos que buscar un caso donde las mismas objetividades representadas en una obra literaria pudieran ser vistas como una "representación de algo", llegaríamos, en primer lugar, a las novelas y los dramas llamados "históricos", *e. g.*, *La muerte de Wallenstein* de Schiller; o los dramas históricos de Shakespeare. En todas estas obras "tratamos" —como solemos decir en parte— con "personas" y "acontecimientos" que, como el lector sabe por sus conocimientos históricos, en algún momento realmente han existido. La expresión "tratar con", sin embargo, tiene un sentido particular. Porque si significara "algo intencionado en las oraciones" entonces la obra literaria siempre estaría solamente "tratando con" objetos *representados,* en nuestro sentido del término. Según nuestro análisis, sin embargo, estos objetos siempre son diferentes de los reales, que alguna vez fueron personas, cosas y acontecimientos realmente existentes. No obstante, las obras literarias "históricas" efectivamente "tratan con" —en otro sentido del término— objetividades "reales", una vez existentes. Por ejemplo, las personas que "aparecen" en las obras literarias no meramente llevan nombres como "Julio César", "Wallenstein", "Ricardo III", etc., sino también, en cierto sentido, "deben ser" las personas que llevan estos nombres y que realmente alguna vez existieron. En otras palabras, a pesar de la diferencia fundamental entre ellas (entre las personas que aparecen en las obras y las personas históricas), éstas tienen que ser determinadas —en términos de su contenido— de tal manera que, si podemos decirlo así, puedan "jugar" a personas reales que logren "imitar" a las personas dadas, sus características, sus acciones, sus situaciones vitales y comportarse "tal como ellas". Así que tienen que ser primeramente "reproducciones" de personas (o cosas o acontecimientos) que alguna vez existieron y actuaron; sin embargo, al mismo tiempo tienen que representar lo que reproducen. Si fueran simplemente reproducciones, no solamente se contrastarían claramente con lo que se reproduce; tendrían que ser reducidas a "meras imágenes" del original, del

modelo, de la misma cosa a que se refieren —reducidas al papel de algo que no es lo que se reproduce, que no puede ocupar la misma posición óntica—. Serían, por comparación, solamente un "fantasma". Por el contrario, las "figuras" literarias en las obras literarias "históricas" tienen que ser algo más: tienen que, como ya hemos dicho, "representar" lo que está siendo reproducido, *i. e.*, tienen que reproducirlo con tanta destreza que se olvide, por lo menos a cierto grado, que son "meras reproducciones" y que no son lo que se reproduce. Como ya hemos notado en el parágrafo 25, se esfuerzan para "incorporarse", para "hacer presente" en ellas mismas lo que se está reproduciendo (*i. e.*, las objetividades que alguna vez existieron). Por virtud de los correspondientes caracteres, cuya base óntica está específicamente en las proposiciones aseverativas cuasi-juiciales, *deben* cubrir en lo posible, tanto su esencia intrínseca como contenidos de objetividades puramente intencionales y su actual heterogeneidad con respecto a lo que se reproduce, y con esto mostrar solamente aquellas propiedades por las cuales se enfocan y, como hemos dicho, representan lo que se reproduce. Si este encubrimiento de las propiedades de la reproducción como tal se logra, entonces las objetividades representadoras esconden lo que está reproducido, toman su lugar y, en cierto sentido, intentan ser lo que en el sentido verdadero no son. "Representar", en este sentido del término (*Repräsentation*), es también un "entrar" o un "avisar" al lector con algo, pero radicalmente diferente de la "representación" (*Darstellung*) del objeto por medio de los correspondientes conjuntos de circunstancias. Porque es aquel tipo de "darse cuenta", un "enterarse" de un algo dado —un algo que es diferente de lo que lo representa— en lo cual lo que representa "imita" lo representado, mientras que se encubre o se esconde como representador; lo hace para poderse mostrar, al mismo tiempo, como supuestamente representado y de esta manera traer de una distancia, como si fuera lo otro al que representa solamente *de facto* y lo deja hablar por sí mismo en su propia forma. Es una representación (*Darstellen*) en que el representador no está verdaderamente representado, y, sin

embargo, al mismo tiempo, simula lo genuino de la "existencia original". Como consecuencia de ello, lo que es representado viene directamente a la vista del observador (al grado de que éste dé credibilidad a esta meramente simulada autenticidad), aunque *de facto* por su propia esencia no está presente para él.

Y además: la función de representación (*Repräsentation*) está fundada en la función reproductora de los objetos representados (*Dargestellten*), en el sentido del término tal como lo hemos empleado antes. Así que, al respecto, la función de los objetos representados es radicalmente diferente de la función representativa de los conjuntos de circunstancias. Porque, mientras los conjuntos de circunstancias no son "imágenes" de objetos representados sino que solamente los "revelan" precisamente siendo conjuntos de circunstancias que existen en los correspondientes objetos, los objetos representados, *i. e.*, los objetos que representan algo, son, por virtud de la similitud que surge entre ellos, reproducciones de lo que se está reproduciendo.

En las obras *literarias* "históricas", entonces, la situación es todo lo contrario de lo que es la verdad en cuanto a las obras históricas *eruditas*. En estas últimas, las objetividades puramente intencionales están compaginadas, de acuerdo con su contenido, con los correspondientes objetos reales y están identificadas con ellos; como resultado llegan a ser —como lo hemos dicho— totalmente transparentes, a fin de que las intenciones de sentido toquen directamente lo que es real, y lo que es puramente intencional desaparezca de la vista. En la obra literaria, por el contrario, el objeto puramente intencional —siendo supuestamente real— aparece en el primer plano e intenta esconder el correspondiente objeto real representado, presentándose como si fuera este objeto mismo.

Obviamente, la manera en que se concibe la obra determina si la función de representar, realizada por las objetividades representadas, es verdaderamente aprehendida. Si la comprensión que tiene el lector de la obra está de acuerdo con su esencia intrínseca, entonces, a pesar de la tendencia del objeto representador de reemplazar lo que está representado, de pre-

sentarse como el mismo, el encubrimiento o escondimiento completo del objeto representado nunca se logra. Siempre queda una referencia de lo que está representado, y aquello que se quiere pasar como si fuese el otro objeto siempre está co-aprehendido en su "inautenticidad", en su "mera representación de otro objeto", mientras que, por supuesto, el lector no considera (falsamente) que las proposiciones aseverativas cuasi-juiciales sean juicios genuinos y no convierte una obra de *belles lettres* en un reportaje factual o en una obra científica.

Que las objetividades representadas cumplen con su función de reproducción y representación en cada obra literaria no se puede dudar. Si se afirma lo contrario, esto puede ser verdadero solamente si se quiere decir algo diferente con el término "representación". En este caso, lo que usualmente se quiere decir es que, en virtud de su contenido, las objetividades representadas, de alguna manera, se asemejan a unos objetos reales determinados, conocidos al autor y al lector por su experiencia. Esta semejanza frecuentemente es interpretada por el lector en el sentido de una función de reproducción. En efecto, el lector frecuentemente enfoca la lectura de una obra con la expectativa de que el autor le vaya a "decir" algo interesante dentro de la esfera de su propia experiencia. Con frecuencia, busca en la obra literaria las objetividades y las situaciones que sean similares a las que reconoce de su propia vida, y considera las otras como verdaderas si de hecho encuentra en ella tales objetividades. En la misma medida, la tendencia ingenua de que los lectores juzgan la obra desde la perspectiva de la "verdad" y/o la falta de ella conduce a que el lector imponga las funciones de reproducción y representación sobre el estrato objetivo. Este fenómeno, sin embargo, es ocasionado por lecturas equivocadas, y a veces muy poco tiene que ver la estructura real de la propia obra literaria.

§38. Puntos de indeterminación de las objetividades representadas

Ya es tiempo de volver nuestra atención a una propiedad esencial de las objetividades, la cual las distingue radicalmente de objetos reales. Nos hemos encontrado con dos instancias especiales de esta propiedad en nuestros estudios del espacio representado y del tiempo representado. Esta propiedad aparece, cada vez con más claridad, dondequiera que las objetividades, de acuerdo con su contenido, sean de la naturaleza de objetos reales, y surge del hecho de que estas objetividades son proyectadas por un número *finito* de unidades de sentido de diferente rango.

La naturaleza esencial de cada objeto real contiene, entre otras cosas, las siguientes características formales: (1) cada objeto real es determinado inequívoca y universalmente (*i. e.*, en todos sus aspectos). Esta determinación inequívoca y universal implica que en su esencia (*Sosein*) un objeto real no puede tener puntos que no sean totalmente determinados, *i. e.*, o por "A" o por "no-A", y de hecho donde no fuera determinado de tal manera que, siempre y cuando que "A" fuera su determinación en un aspecto dado, no podría ser, a la vez, en este aspecto, determinado por "no-A". Para decirlo brevemente: su esencia no muestra puntos de indeterminación. Esto es parte de la esencia intuitivamente aprehensible de los objetos reales, y sería absurdo afirmar lo contrario. (2) Todas las determinaciones de los objetos reales constituyen una unidad primaria concreta. Solamente cuando se distinguen las unas de las otras por un sujeto que percibe y cuando éstas son aprehendidas en sí son intencionalmente extraídas de su estado primario de fusión, y solamente entonces constituyen una multiplicidad infinita, *i. e.*, inacabable. La serie de operaciones cognoscitivas en que las determinaciones individuales de uno y el mismo objeto real son sucesivamente aprehendidas es esencialmente ilimitada: por muchas que sean las determinaciones de un objeto dado, aprehendidas hasta cierto momen-

to, siempre quedan otras determinaciones por aprehenderse. Como resultado, en la comprensión primaria, la cual ocurre en una multiplicidad finita de acciones, nunca podemos saber cómo un objeto real dado es determinado en cada aspecto; la gran mayoría de sus propiedades están escondidas para nosotros. Sin embargo, esto no quiere decir que en sí mismo este objeto no está inequívoca y universalmente determinado; meramente quiere decir que en este tipo de comprensión, que procede por el camino de aprehender las determinantes individuales del objeto, es posible, de acuerdo con la esencia del objeto, ser aprehendido en una serie finita de operaciones cognoscitivas solamente en una forma adecuada. (3) Cada objeto real es absolutamente individual, *i. e.*, si la determinación "A" le ha de pertenecer de alguna manera, tiene que ser individual. Esto significa dos cosas: (a) No es del todo imposible para una determinación "B" (que con respecto a su *quididad* es una concretización de una esencia "común", general e ideal) pertenecer a él; si "B", sin embargo, ha de pertenecer a un objeto real, la esencia que llega a ser la cuestión tiene que ser "individualizada". Por ejemplo: si un objeto real es "coloreado", este estado de ser "coloreado" es tal que cualquier número de objetos reales pueden ser "coloreados". La esencia "color" es en sí una esencia general o genérica, pero en el objeto real individual aparece —como la llamaría Husserl— solamente en su individuación. (b) Ningún objeto real puede contener tal determinación general (individualizada) sin que, al mismo tiempo, una de las diferencias "subyacentes"[21] (las "singularidades eidéticas" en la terminología de Husserl) del "*genus*" en cuestión se concretice en él; *e. g.*, si un objeto real dado, en un tiempo dado, es "coloreado", entonces la cualidad de color también es determinada inequívocamente y ya no es "diferenciable". Así que, por su propia naturaleza, es imposible para un objeto ser "coloreado" sin que sea o "rojo" de un tono específico, o "amarillo" (también en un tono específico), etc. Además, esto se aplica a cada determina-

[21] *Niedersten* en el original (n. del. t.).

ción general que en cualquier momento dado pueda pertenecer al objeto.

En estos tres aspectos, la situación es fundamentalmente diferente en el caso de las objetividades representadas en una obra literaria y, en general, en el caso de todas las objetividades puramente intencionales. Esta diferencia, sin embargo, se aplica solamente a su contenido. En una obra literaria las objetividades están intencionalmente proyectadas de una manera doble: por las expresiones nominales, y por las oraciones enteras, en las cuales se desarrollan determinados conjuntos de circunstancias donde las objetividades están representadas y constituidas. El completar cada conjunto de circunstancias conduce —como hemos mostrado antes— hacia la constitución de una determinación, relativa o absoluta, del objeto del sujeto (de la oración), o de las objetividades que participan en un conjunto de circunstancias dado. Si las determinaciones de objetividades representadas habrían de tener la base de su constitución solamente en los conjuntos de circunstancias terminados, su número en cada obra literaria, que contiene un número finito de oraciones, asimismo tendría que ser finito. No obstante, las objetividades representadas también están proyectadas por las expresiones nominales que aparecen en las oraciones. Consecuentemente, parece posible que —según su contenido— una multiplicidad infinita de determinaciones también pertenecería a ellas. Esto es todavía más probable, debido a que, por virtud de su contenido formal, las expresiones nominales proyecten sus objetos como unidades primarias. Sin duda, la forma de un objeto nominalmente proyectado es la de la unidad concreta primaria, que potencialmente contiene una multiplicidad de determinaciones de esencias. Pero, en el caso de las objetividades representadas, esta forma es solamente un esquema en el que —en contraste con la forma de los objetos reales o, más generalmente, objetos ónticamente autónomos— nunca pueden ser llenadas enteramente por determinaciones materiales. Porque en el caso de las expresiones nominales sencillas. (*e. g.*, "mesa", "hombre", etc.) el objeto intencional perteneciente es proyectado explí-

cita y actualmente con respecto a su constitución material solamente en un momento de su naturaleza constitutiva, a fin de que, *e. g.*, las determinaciones materiales pertenecientes a la humanidad ya sean cointencionadas implícita y potencialmente. Si un objeto individual se llama "hombre", este objeto está intencionalmente determinado como tal, mas todas sus (innumerables) propiedades todavía no están, con eso, positiva e inequívocamente determinadas. La mayoría de ellas son cointencionadas por el repertorio potencial del sentido nominal de la palabra (sentido verbal nominal) solamente como algunas de las determinaciones del rango de posibles instancias de un tipo dado; al mismo tiempo, sin embargo, no están establecidas en su *quididad*. Por esta razón están *totalmente ausentes en su* quididad *concreta* en los objetos puramente intencionales dados. Y justo porque simultáneamente este objeto está formalmente intencionado como una unidad concreta que contiene un número infinito de determinaciones fusionadas y, consecuentemente, intencionalmente creadas como tales, unos "puntos de indeterminación" surgen dentro de ella, de hecho un gran número de ellos. Estos puntos de indeterminación en principio no pueden ser totalmente removidos por un enriquecimiento de contenido de una expresión nominal. Si, en lugar de decir sencillamente "varón" decimos "varón viejo y experimentado", logramos quitar, por la adición de estas expresiones atributivas, ciertos puntos de indeterminación, pero un número infinito de ellos permanecen. Pudieron desaparecer solamente en una serie infinita de determinaciones. Si, por ejemplo, un cuento se inicia con la oración: "Un viejo estaba sentado a la mesa", etc., es claro que la mesa representada es, de veras, "mesa" y no, desde luego, una silla; pero que sea de madera o de hierro, que tenga tres patas o cuatro, etc., no se ha dicho y consecuentemente —siendo este un objeto puramente intencional— no se ha determinado. La materia de su composición queda enteramente sin cualificación, aunque tiene que tener alguna materia. Así que, en el objeto dado, su cualificación está totalmente ausente; hay un punto vacío aquí, un "punto de indeterminación". Como ya

hemos dicho, tales puntos vacíos son imposibles en el caso de un objeto real. En casos extremos, la materia puede ser, por ejemplo, desconocida. Aquí, donde el objeto puramente intencional incluye en su contenido solamente los momentos que tiene la base de su proyección y por esto también su existencia en el significado pleno de la palabra (el sentido verbal), la base óntica de la cualificación material falta en nuestro ejemplo mientras esta cualificación no esté proyectada por un elemento especial del sentido.

Así que, en su contenido, el objeto representado no está determinado universal e inequívocamente, ni es infinito el número de los determinantes inequívocamente especificados que le están asignados y que también están co-representados: solamente se proyecta un esquema formal de muchos puntos indeterminados, pero casi todos ellos se quedan sin completar.

En el contenido del objeto representado, sin embargo, los "puntos indeterminados" están presentes también por otra razón, una que está relacionada con la individualidad del objeto real. Porque el objeto que solamente es intencionalmente real difiere del objeto genuinamente real también con respecto a su individualidad. De hecho, también en virtud del momento correspondiente del contenido formal de un sentido verbal nominal, es intencionado como "individual", y, a fin de marcarlo, hasta se le da su propio nombre. Pero esto no basta en sí para "causar" que cada determinación general que le es asignada tenga también su correspondiente determinación "individual" (una determinación que es la concretización de una singularidad "*eidética*") que está coordinada con la determinación "general". El contenido material del sentido verbal nominal en general no puede efectuar esto. La mayoría de las expresiones nominales que empleamos son nombres generales. Cuando describimos las cosas nos contentamos con algunos rasgos como, por ejemplo, una silla "metálica" o una pelota "roja", etc. La especificación precisa de, por ejemplo, el tono de lo rojo, es difícil, incómoda y frecuentemente no es pertinente ni para el lector ni para el contexto de la obra literaria. Esto suele darse cuando se emplean expresiones nomi-

nales generales, pero, debido a ello, las determinaciones "individuales" de un objeto representado dado quedan indeterminadas. Sin duda, son "algunas" de las determinaciones de un rango de variables de una determinación "general". Y son precisamente las "variables" en el contenido material de una expresión nominal dada las que intencionalmente proyectan estas "algunas" determinaciones de un tipo peculiar. Pero, ¿cuáles de ellas?, es una cuestión que queda totalmente abierta. Solamente un sentido verbal nominal suplementario o un proyectado conjunto de circunstancias puede determinarlo más precisamente. Así que, asimismo, un punto indeterminado está englobado en el contenido del objeto representado, aunque sea de un tipo diferente del aludido arriba. La base de su presencia, por otro lado, está en otra propiedad del estrato del sentido de la obra literaria.

En consecuencia: el objeto representado, que es "real" según su contenido, no es, en el sentido estricto del término, un objeto individual inequívoca y universalmente determinado que se constituye en una primera unidad; más bien, es solamente una formación esquemática con puntos de indeterminación de distintos tipos y con un número infinito de determinaciones positivamente asignadas a ella, aunque formalmente esté proyectada como un objeto individual plenamente determinado y se espera que simule tal individualidad. Esta estructura esquemática de objetos representados no puede ser quitada de una obra literaria finita, aunque a través de la obra nuevos puntos de indeterminación estén completados y de esta manera quitados por medio del cumplimiento de nuevas propiedades positivamente proyectadas. Podemos decir que, con respecto a la determinación del objeto representado en ella, cada obra literaria se halla incompleta y siempre con la necesidad de mayor suplementación: en términos del texto, sin embargo, esta suplementación nunca puede ser exhaustivamente completada.

Las situaciones que arriba consideramos se constituyen en un aspecto del mundo literariamente representado que lo hace radicalmente diferente de cada objeto ónticamente autónomo,

real o ideal. A la vez, constituyen la base y la posibilidad de lo que más tarde, después de un análisis detallado, llamaremos la "vida" de la obra literaria. Este aspecto también es algo que impide una realización estrictamente correcta —que en ningún sentido puede exceder una realización textualmente establecida— del mundo representado, por ejemplo, en una obra de teatro.

Con todo y ello —se pudiera responder— no se está consciente de "lagunas" o puntos de indeterminación en los objetos representados. Estos objetos se presentan en nuestra aprehensión tal como si fueran, en términos de lo expuesto arriba, objetos reales, siendo la única diferencia —como ya sabemos— que son "meramente fantaseados". No queremos contradecir este hecho, de ninguna manera. Sin embargo, no altera nuestras aseveraciones. Todo lo contrario, es muy obvio, en nuestra opinión, que no estamos conscientes de los puntos de indeterminación. Es así porque, en primer lugar —hablando figuradamente— los objetos representados no son visibles solamente por aquel aspecto que es positivamente determinado por las unidades de sentido. Sólo una reflexión suplementaria sobre las condiciones constitutivas de los objetos representados, como también sobre el hecho de que algunas preguntas acerca de sus determinaciones individuales de por sí no admitan respuestas, nos permite estar conscientes de la presencia de los puntos de indeterminación. En segundo lugar, algunos puntos de indeterminación están escondidos tras de los aspectos y mantenidos listos, predeterminados por las unidades de sentido, para ser actualizados por el lector mientras lee. Y, finalmente, en tercer lugar, otro factor que obra en este sentido es el hecho que, durante su lectura y su aprehensión estética de la obra, el lector suele ir más allá de lo que es meramente presentado por el texto (o proyectado por él) y en varios aspectos completa las objetividades representadas, con el resultado de que por lo menos algunos de los puntos de indeterminación sean eliminados y frecuentemente reemplazados por determinaciones que no solamente no son determinadas por el texto, sino que, lo que es más, no están de acuer-

do con los momentos objetivos, positivamente determinados. En una palabra, la obra literaria misma tiene que ser distinguida de sus respectivas concretizaciones, y no es igualmente válido para la obra misma todo lo que es válido para la concretización de la obra. Pero, la posibilidad de que una y la misma obra literaria pueda permitir un número indeterminado de concretizaciones, que frecuentemente difieren notablemente de la obra misma, y también en su contenido pueden distinguirse significativamente entre ellas mismas, encuentra su base en, entre otras cosas, la estructura esquemática del estrato de objetos de la obra, una estructura que permite la presencia de puntos de indeterminación.

Sin embargo, tenemos que notar lo siguiente: dentro de los puntos de indeterminación se debe distinguir entre los que pueden ser eliminados puramente con base en la suplementación textual y los que no pueden participar del mismo proceso en el mismo sentido. En los primeros (los puntos de indeterminación que se pueden eliminar por suplementación), los conjuntos de circunstancias representados designan una multiplicidad, estrictamente circunscrita, de posible complementación de los puntos de indeterminaciones, entre las cuales podemos escoger durante el proceso de la lectura, si es que queremos efectuar esta complementación de acuerdo con las anteriormente establecidas determinaciones de los objetos representados. En los últimos (los puntos de indeterminación que no se eliminan por complementación), el conjunto de circunstancias establecido textualmente no basta para designar la multiplicidad estrictamente circunscrita de complementaciones posibles. En este caso, cada "complementación", o complementación aproximada, efectivamente lograda, de esta manera es plenamente dependiente de la discreción del lector (o, en el caso del teatro, del director). Pero, también respecto a lo anterior, el lector no tiene que escoger por fuerza una particular posibilidad entre las posibilidades predeterminadas por los conjuntos de circunstancias representados. La obra literaria no tiene que ser necesariamente "consecuente" con lo que es conocido como posible en el mundo, ni dentro de los

límites de lo posible en el mundo conocido. Tanto lo que es "improbable" en términos de un objeto o de una situación de tipo "pre-dado", como lo que es imposible en una esfera óntica específica, pueden en principio ser proyectados y representados, aunque a veces no puedan ser exhibidos. Por lo menos, los resultados de nuestra investigación del estrato previamente analizado en la obra literaria de ninguna manera impiden que haya objetos improbables e imposibles en la obra, debido a que es sólo una cuestión de la posible *existencia* de objetividades representadas o de la posibilidad de que sean proyectadas por el contenido de sentido de las oraciones. En principio, puede haber obras literarias que no se preocupen por quedarse dentro de los límites de cierto tipo de un objetivo; pero, precisamente por eso, pueden dejar una impresión estética particular por medio de representar un mundo de hecho imposible o uno que está lleno de contradicciones, yendo más allá de los límites establecidos por la esencia regional de la realidad. Se trataría, entonces, de una danza grotesca de imposibilidades. ¿A qué grado se puede exhibir semejante mundo "imposible"?, ¿cuáles son cualidades estéticas de valor?, y ¿cuáles valores que proporciona? Estas son cuestiones que introducen puntos de vista enteramente nuevos, que sin duda exigen límites estrictamente regulados para su debida complementación de los puntos de indeterminación. Solamente una investigación especial podrá revelar los diversos detalles y patrones dentro de una consideración general de los estilos posibles. Aquí tenemos que contentarnos con un bosquejo.

Por otro lado, una parte componente de nuestra consideración es el hecho, que ya hemos mencionado, de que la ambigüedad o plurisignificación (polisemia) produce una dualidad o multiformidad del correlato intencional. Como ya hemos visto, el mismo correlato directo de la oración (un conjunto de circunstancias puramente intencional) ya muestra en este caso una dualidad opalescente. Debido a que cumple el papel de constituir y representar objetos en la obra literaria, su dualidad se refleja en lo que es representado. Naturalmente, puede haber todavía otros casos, dependiendo de la naturaleza y grado de

la ambigüedad dada. Puede ocurrir que la dualidad del conjunto de circunstancias no bifurque la identidad del objeto representado, sino más bien le atribuya dos distintas propiedades, aunque de tal manera que ninguna de ellas definitivamente pertenezca al objeto, sino que ambas simultáneamente reclamen pertenencia a él; consecuentemente, ninguna de ellas es capaz de entrar en la primera unidad de su existencia. De allí brota una cierta tensión en el objeto, un estado en que el equilibrio está destruido. El objeto es inclinado, a nuestro modo de decirlo, a poseer ambas propiedades; pero no lo puede hacer, debido a que las propiedades que le pertenecen mutuamente se repelen y tienden a suplantarse. Aquí, también, vemos el fenómeno de opalescencia que hemos procurado describir. Básicamente, este fenómeno permanece aun cuando la ambigüedad de texto es tal que no se puede mantener la identidad del sujeto. En este caso, es como si estuvieran luchando dos objetos en un esfuerzo por ocupar el mismo lugar en el mundo representado, y donde ninguno de ellos logra establecerse allí. Puede también ocurrir que aquella ambigüedad se sostenga a través de un número de oraciones con cierta consistencia; entonces esta opalescencia se aplica a esferas enteras de objetos, a fin de que, por decirlo así, haya dos mundos que luchen por una supremacía que ninguno puede alcanzar. Naturalmente, estos son fenómenos posibles sólo en la esfera de las objetividades puramente intencionales, ónticamente heterónomas. Como tales son particularmente adecuadas para manifestar las propiedades de esta esfera en contraste con las esferas ónticas de las objetividades ónticamente autónomas.

Antes de proceder a analizar las demás propiedades del estrato de objetos representados y a considerar su papel en la obra de arte literaria, será necesario primero analizar en detalle los aspectos por medio de los cuales las objetividades aparecen.

8. El estrato de los aspectos esquematizados

§39. Introducción

Hemos indicado previamente que los objetos representados pueden ser exhibidos por medio de los conjuntos de circunstancias, pero que nunca se puede lograr aprehensión intuitiva por medio de ellos, y que, en una obra literaria, se necesita otro factor especial para preparar el campo para la aparición intuitiva de las objetividades representadas. Este factor —como ya hemos mencionado— está constituido por los aspectos de las objetividades. Constituyen un estrato especial y, como veremos, significativo, precisamente porque se trata de una obra de arte literaria. Ya es tiempo de volver nuestra atención hacia ellos.

Si dejamos a un lado aquí la cuestión de si aquellos objetos que, según su contenido, no son de la naturaleza de objetos reales, pueden exhibirse también en la obra de arte literaria, queda todavía, sobre todo, el hecho de que en las obras de arte literaria históricamente existentes son principalmente los objetos "reales" los que han sido representados. Así que es verdad que, por lo menos en cuanto a estas obras, se deben tomar en cuenta las condiciones bajo las cuales las objetividades en ellas representadas, que son reales de acuerdo con su contenido, pueden ser dadas intuitivamente. Y debido a que la manera en que son dadas está sintonizada con las características de la primaria realidad perceptual de los objetos reales, tenemos que volver la atención principalmente, por lo menos en los puntos principales, hacia los modos perceptuales de la apariencia de las cosas.

§40. La cosa percibida y los aspectos concretos perceptuales

Entre las objetividades que examinamos aquí podemos contrastar, por un lado, las cosas y los procesos reales, los que ocurren en el mundo "externo" de un individuo psíquico dado; por el otro, los que suceden respecto a sus propias experiencias psíquicas, sus estados de ánimo y los rasgos constantes de su carácter. Estas objetividades diferentes están dadas en muy diversos modos de apariencia. Hay, entonces, un campo amplio de fenómenos, y de éstos solamente una pequeña parte ha sido investigada en los estudios fenomenológicos que han aparecido hasta ahora. Ya que no podemos realizar investigaciones especiales sobre estos fenómenos ahora, tenemos que seleccionar entre ellos a los indispensables para nuestros propósitos.

En primer lugar está la cuestión de la percepción "sensorial" externa. De entre el repertorio complejo total bajo consideración, vamos a dirigir la atención solamente hacia aquellos aspectos en los que la entidad percibida alcanza autopresentación corporal.

Cuando percibimos visualmente una esfera roja y la aprehendemos en su corporalmente aparecida esfericidad, somos informados, por un cambio correspondiente de actitud, de que, durante la percepción, experimentamos intuitivamente aspectos que cambian constantemente, extrapersonales, pero no objetivamente dados, de una y la misma esfera. El aspecto no es la esfera misma, aunque ésta aparece en aquél. La esfera —tomada tal como se percibe— está "ahí" en el espacio; es esférica, y entonces tiene un lado que está enteramente escondido de quien la percibe, y también tiene un interior. Así se nos presenta. Tiene —si de veras existe— su propia existencia, y es algo totalmente accidental a ella el que alguien la perciba. No padece ningún cambio por ser percibida, y se nos da como algo que sigue existiendo en espacio después de que cerramos los ojos y ya no la percibimos. En contraste, el aspecto, o, más precisamente, la continua multiplicidad de aspectos, que

constantemente se funden mutuamente, permanece en su existencia y esencia en continua referencia a "mí", el sujeto que la percibe, aunque no dependa totalmente de mí, y por eso no es puramente "subjetivo". De la misma manera, no es una "ego-ocurrencia" en mi mente (no es algo que me pasa a mí); por otro lado, no se halla "en el espacio", por lo menos, no en el espacio en que la esfera percibida está. Esta relatividad del aspecto experimentado para el sujeto percibiente se muestra primordialmente en su dependencia esencial del comportamiento del sujeto. Basta cerrar los ojos para parar el continuo fluir de aspectos y reducirlo a la no-existencia. Basta mirar hacia el "espacio" (o, por lo contrario, hacia algo que está muy cerca) para alterar notablemente los aspectos. Finalmente, el que un acto intencional propio atrape un aspecto basta, por lo menos en algunos casos, para provocar cambios radicales en él, y estos cambios a veces son tan extensos que una y la misma cosa ya no se ve en el aspecto cambiado. Los aspectos entonces están en contacto continuo con los actos de conciencia continuamente efectuados por un sujeto percibiente y, en un alto grado, son sumamente sensibles a los cambios que ocurren en los actos o en los conjuntos de actos. Cada multiplicidad unificada de aspectos está, por otro lado, sujeta a su propia transformación, que está relacionada con su propia y particular estructura temporal. El contenido actual de un aspecto presente es funcionalmente dependiente de aspectos pasados, ya no actuales. "El mismo aspecto" —digámoslo así— sería diferente en varios respectos si aquellos aspectos que actualmente lo forman no lo hubieran precedido. Esta serie de dependencias entre los aspectos es diferente de la serie de dependencias que ocurren entre los estados de la cosa que aparece en los aspectos aludidos, aunque no depende de estos estados.

También en su contenido los aspectos son muy diferentes del objeto dado por ellos. Por ejemplo, la esfera roja percibida es esférica, pero ningún aspecto en que aparece es en sí esférico, ni contiene "esfericidad" en su contenido. Lo único que contiene —si se permite decirlo incorrectamente— es un "disco rojo", con, por supuesto, una característica referencia en

conjunto a su "esfericidad". Esta diferencia entre el contenido de un aspecto y las propiedades de la cosa correspondiente se verá aún más clara si tomamos como ejemplo un anillo o el volante de un automóvil, que entre otras cosas son de forma circular: los correspondientes aspectos muestran en su contenido todas las elipsis posibles, siempre, por supuesto, con referencia a la forma circular. Otro ejemplo: si una esfera se da perceptualmente como uniformemente roja, entonces el "disco circular" que aparece en el contenido de los correspondientes aspectos se llena con los continuamente fundidos matices de rojo, tanto como los matices de otros colores, de nuevo —desde luego, con referencia análoga a la coloración uniforme de la esfera—. Los rieles paralelos del ferrocarril que corren hacia el horizonte se dan como tales, aunque experimentamos un aspecto de ellos en el contenido del cual los datos de color notablemente se juntan, etc.

Los ejemplos dados arriba hacen que, al mismo tiempo, hagamos una importante distinción entre los elementos que aparecen en el contenido de un aspecto, una distinción que, de nuevo, indica la diferencia entre aspectos y cosas percibidas. Esta es la distinción entre las cualidades "llenas" y las "no-llenas" (o completadas y no-completadas). Por ejemplo, vemos una esfera plenamente encerrada y determinada, que tiene un interior y un lado que están escondidos. En el aspecto correspondiente, sin embargo, vemos solamente el lado "anterior", el que nos da su cara, como también únicamente se nos presenta la "superficie", con sus cualidades dadas de color. No obstante, nadie pudiera dudar de que lo que nos presenta no es el lado "anterior" de una esfera que no tiene un lado "posterior", o que no tiene interior, sino, más bien, que es una esfera totalmente determinada en la que, entonces, su lado escondido también es co-dado. El hecho de que sea meramente co-dado, sin embargo, se refleja en los correspondientes aspectos de tal manera que el lado anterior de la esfera aparece en los aspectos por medio de las cualidades de color llenas, mientras que el lado escondido de la esfera aparece solo, con base en un carácter especial intuitivo que indica que la esfera

posee un lado oculto determinado de tal manera que, por ejemplo, posee también una superficie esférica que es roja, etc. Este conocimiento especial, que llamaremos "cualidad incompleta", naturalmente puede aparecer en el contenido de un aspecto sólo porque existen otros aspectos de la misma esfera que hacen que el lado oculto aparezca a nosotros como su "lado anterior", con cualidades de color cumplidas, y porque el contenido de cada aspecto real es parcialmente especificado por el contenido de los aspectos precedentes. La transformación de un aspecto en los aspectos propios sucesivos refleja la transformación del antes "lado anterior" en el ahora "lado posterior oculto" y conduce a la aparición de aquel carácter que no está totalmente cumplido por ninguna cualidad, pero indica una cualidad determinada (de color, forma, etc.). Es precisamente por esta razón que la llamamos "cualidad incompleta". Una cualidad incompleta puede causar la aparición de la propiedad de una cosa que no sea precisamente determinada; por ejemplo, cuando veo una cosa coloreada sin poder aprehender el tono preciso del color de su lado oculto. Hay, sin embargo, también cualidades incompletas en el aspecto de una cosa que nos traen propiedades totalmente determinadas. Si, por ejemplo, percibo mi escritorio, que conozco bien desde hace muchos años, éste se me presenta como uno que tiene en su lado oculto una forma totalmente determinada y un tono preciso de color. Yo "veo" este color en el momento dado, pero su cualidad incompleta está presente en el aspecto que experimento; luego, el lado oculto del escritorio "es co-dado" en sus determinaciones cualitativas. Y solamente porque experimento un aspecto que esconde en sí una cualidad incompleta, totalmente determinada en el escritorio, se me presenta una que está determinada de tal y tal manera. De hecho, cada percepción que tiene un lado escondido, determinado y co-dado, puede ser falsa en este sentido. Esto es, puedo percibir, por ejemplo, el mismo escritorio por otro lado e inesperadamente notar que ahora tiene una gran mancha de tinta que precisamente no había visto, la cual entonces no se me presentó en ninguna cualidad incompleta del aspecto. Pero

son precisamente estas instancias de desengaño, y la sorpresa que ocasionan, lo que más claramente muestra que el respectivo "lado oculto" es verdaderamente co-dado por una cualidad incompleta (o por un conjunto de ellas). Menos sorprendentes son aquellas instancias en las cuales una cualidad originalmente incompleta se completa por las cualidades de color y forma correspondientes cuando uno mira la cosa desde otras perspectivas. Pero éstas también indican el acierto de esta interpretación. Y es precisamente la determinación exacta y la identidad de la cualidad que aparece en dos distintas maneras en los aspectos, y causa la aparición de la misma propiedad objetiva, lo que nos compele a hablar del carácter del aspecto como cualidad, aunque sea incompleta. Es algo que está presente fenoménicamente y no sólo intencionado significativamente.

En cada aspecto de una cosa que experimentamos hay una serie de cualidades incompletas de varios tipos. Una cualidad incompleta, sin embargo, no siempre tiene que causar la aparición de aquellas determinaciones que se refieran a su lado oculto o a su interior. Muchas de las características del lado que vemos también pueden aparecer para nosotros en las cualidades incompletas de un aspecto. Así, por ejemplo, la coloración roja uniforme de una esfera llega a aparecer en una cualidad incompleta. Esto se debe a que en el aspecto correspondiente aparecen datos completos de color, de los varios tonos de rojo, que solamente por razón de su forma y arreglo, y por razón de su gradación característica de cualidades, llevan a cabo la constitución del momento que "indica una coloración roja uniforme" de la esfera.

La única manera en que una coloración uniforme puede aparecer es por medio de una cualidad incompleta. Lo mismo es la verdad para, por ejemplo, lo liso de un papel que se ve o lo suave de una seda vista, etc., excepto que, en estos casos, hay todavía la percepción táctil, que adecuadamente dan las mencionadas propiedades de las cosas por medio de las cualidades incompletas. Los ejemplos arriba mencionados muestran, al mismo tiempo, que tanto el grado como el tipo de lo incom-

pleto de una cualidad pueden ser muy diferentes en el contenido de un aspecto. El grado más alto de lo incompleto y lo indeterminado aparece, por ejemplo, en una percepción en que una cosa anteriormente desconocida se nos presenta. La aprehendemos como algo que tiene un lado oculto y un interior, aunque no se nos da ninguna cualificación de uno ni otro. Entre este y el otro límite —donde la cualidad se cumple en un aspecto— se extiende en toda la gama de gradaciones de lo completo y lo determinado. Todo esto se abre a varios problemas muy significativos para una teoría de la experiencia sensorial. Sin embargo, tenemos que limitarnos a los asuntos pertinentes. La única cosa indispensable para nosotros es hacer énfasis sobre el hecho de que las cualidades incompletas aparecen en el aspecto, ya que dejar de notar estas cualidades conduce a una concepción equivocada del aspecto de una cosa.

Los aspectos que experimentamos en el curso de la experiencia de una y la misma cosa cambian en distintas maneras, y algo que en un aspecto previo apareció en la forma de una cualidad incompleta puede estar presente más tarde como una cualidad completa, y viceversa. Pero, completas o incompletas, las cualidades están presentes en cada aspecto de una cosa, y por principio es imposible que las cualidades incompletas desaparezcan por completo.

Por motivos de sencillez, nos hemos limitado en esta consideración a los aspectos visuales de las cosas. Hay, sin embargo, varios aspectos de la misma cosa, *e. g.*, lo táctil, lo tonal, etc., en los cuales las propiedades correspondientes logran su aparición. Un examen más detallado nos convence de que no hay aspectos puramente visuales, táctiles o tonales de las cosas. Siempre se logra una síntesis especial; el resultado es que el contenido visual (por ejemplo) de una cosa contiene momentos de apariencia que corresponden a propiedades de cosas que originalmente fueron dadas al tacto; luego, estos momentos se refieren a los correspondientes momentos táctiles.

Cada aspecto visual de una cosa constituye parte de un aspecto total del ámbito que se percibe en el momento dado por el sujeto, y está fusionado con los demás elementos que

aparecen en el contenido del aspecto total, aun cuando claramente se distingue de ellos. Pero la totalidad primaria concreta constituye el aspecto visual en un momento dado. La unidad de un aspecto de un objeto dado no se constituye por medio de una delineación aguda de su contenido en contraste con los otros elementos, sino más bien por una participación común con los elementos en ella contenidos, una participación mutua que en sí es una consecuencia tanto de una sucesión de diversos aspectos, determinadamente ordenados, como de la ejecución de los actos acompañantes de percepción que correspondientemente están determinados en su contenido.

§41. Aspectos esquematizados

En la sección anterior procuramos mostrar, de la manera más sencilla posible, la diferencia entre la cosa percibida y los aspectos en los cuales aparece. Esto tiene que bastar por el momento. Sin embargo, todavía tenemos que notar lo siguiente. Un análisis mostrará que —tal como Husserl correctamente observó y probó— hay una afiliación estricta entre cada propiedad de una cosa y el conjunto de aspectos, ordenado estrechamente de acuerdo con las reglas, en el que una propiedad dada aparece. Y, contrariamente, tan pronto como experimentemos un conjunto dado de aspectos, una propiedad determinada de la cosa o de una cosa determinadamente cualificada tiene que ser dada (o auto-dada) corporalmente. Mostrar esto en detalle y buscar las leyes que lo gobiernan ha exigido análisis largos y difíciles, los cuales, a pesar de las innovadoras investigaciones de Husserl y sus discípulos, todavía no se han completado. Aquí nos interesa notar el sentido modificado, en comparación con el uso anterior, del término "aspecto", que se presenta cuando se establecen las afiliaciones y leyes, con sus patrones. Si nos esforzamos para entender con precisión las afirmaciones de Husserl, a las que nos hemos referido arri-

ba, veremos que lo que es la cuestión aquí no son los aspectos tal como los experimentamos una vez y luego de que perdimos contacto con ellos, sino más bien ciertas idealizaciones que son un esqueleto, un esquema, de los aspectos concretos, transitorios y movedizos. No hay, de hecho, dos aspectos concretos de una cosa, percibidos desde la misma óptica, experimentados sucesivamente por el mismo sujeto consciente, que puedan ser totalmente similares en cada respecto. Tanto sus contenidos concretos como la manera en que son experimentados difieren siempre, en grado variante. Mientras que, cuando hablamos de una afiliación regular de un conjunto dado de aspectos, damos por sentada la repetibilidad de los aspectos referidos. Así, es claro que: (1) si esta afiliación regular ha de existir en realidad, entonces lo que es la cuestión no son los aspectos, tomados como plenamente concretos, sino solamente ciertos *esquemata* contenidos en ellos, pero todavía formando solamente un esqueleto de ellos, que puede quedar como tal a pesar de las diferencias que ocurren en los contenidos de los aspectos concretos y en la manera en que son experimentados; y (2) realmente existe la idea de tales *esquemata*, o aspectos esquematizados. Si postulamos ello, se puede afirmar que cada momento de una cosa determina un conjunto de aspectos esquematizados que constituye el esqueleto de los aspectos concretos en los cuales aparece. Por "aspecto esquematizado", luego, no se debe entender solamente la totalidad de aquellos momentos del contenido de un aspecto concreto cuya presencia en él es la condición indispensable y suficiente para lo "auto-dado" de un objeto o, más precisamente, para las propiedades objetivas de una cosa. Y, de hecho, no es que cada momento del contenido de un aspecto, ni cada diferencia en la manera de ser experimentado, cumpla con un papel diferenciador en la presentación de las propiedades objetivas (las que existen de por sí y pertenecen al objeto existente mismo) de una cosa percibida. En otras palabras, es posible que dos aspectos, experimentados en distintos momentos de tiempo, y diferentes en su manera de ser experimentados, causen, no obstan-

te, la apariencia primaria de una y la misma propiedad de una cosa (o uno y el mismo objeto con la misma combinación de propiedades no alteradas), siempre y cuando aquellos dos aspectos contengan solamente concretizaciones del mismo aspecto esquematizado. Naturalmente, conectado con esto está el hecho de que ciertamente, en cada aspecto concreto todos los elementos de su contendido forman una unidad fundida en la cual cada elemento está coloreado por todos los demás, aunque un cambio en esta coloración no tenga influencia sobre la identidad de por lo menos algunos de los elementos que aparecen en el contenido del aspecto. Consecuentemente, estos elementos son relativamente independientes respecto de los demás elementos que aparecen en el aspecto, y por esto pueden mantenerse en un conjunto continuo de aspectos cambiantes. Su totalidad entonces es repetible en los distintos, temporalmente discretos, aspectos, y constituye lo que hemos llamado un aspecto "esquematizado". Los demás elementos de un aspecto concreto con ello son concebidos, no como ausentes, sino solamente como variables dentro de los límites en los cuales pueden ser variables si los elementos continuantes, relativamente independientes, han de mantenerse. Desde luego, sólo un objeto concreto puede ser experimentado. Pero un objeto determinado, en un conjunto de propiedades correspondientes, prescribe solamente un conjunto determinado (o conjunto de conjuntos) de los aspectos esquematizados en los cuales puede ser directamente dado como es en sí mismo y como uno que está determinado de un modo particular. La cuestión del cumplimiento (o completación) posterior de aquellos *esquemata* en las instancias individuales dadas en parte ya no depende del objeto mismo, ni de la selección de sus propiedades, sino más bien de los diversos factores de una naturaleza subjetiva que cambian de caso en caso.

§42. Aspectos esquematizados en una obra de arte literaria

Los aspectos esquematizados, que no son concretos, ni tampoco, de ninguna manera, físicos, pertenecen a la estructura de la obra de arte literaria como un estrato separado. Pueden aparecer en ella solamente como esquematizados. Esto se debe a que no son generados por la experiencia de ningún individuo físico; más bien tienen su base en su determinación y, en cierto sentido, su existencia potencial en los conjuntos de circunstancias proyectados por las oraciones o en los objetos representados por medio de los conjuntos de circunstancias. No es solamente esta razón teórica, sin embargo, lo que explica el hecho de que en una obra de arte literaria pueden aparecer solamente aspectos esquematizados, aunque en la lectura éstos permitan varias actualizaciones de aspectos —pero siempre dentro de límites predeterminados—. Nos podemos convencer prácticamente también, por decirlo así. Es frecuente el caso en el que los objetos deben proyectar determinadas objetividades reales. Por ejemplo, la historia de la novela de Romain Rolland, *L'Ame enchantée* "se lleva a cabo" (o "toma lugar") —como solemos decir— en París. Se representan en la novela diversas calles de la capital francesa. Demos por sentado que el lector de esta novela no conoce París por su propia experiencia. En su lectura, "actualiza", dentro de otras cosas, los aspectos predeterminados en la novela de las calles dadas. Sin embargo, debido a que nunca ha experimentado estas calles en percepción primaria, su actualización nunca se logra de tal manera que los contenidos de los aspectos actualizados por él puedan ser semejantes en detalle con los aspectos que hubiera experimentado al ver estas mismas calles. Los predeterminados esquemas (los *esquemata*) de aspectos siempre se están cumpliendo y siempre se llenan, mientras el lector lee, por distintos detalles que en realidad no les pertenecen y que el lector trae del contenido de otros aspectos concretos, anteriormente experimentados. En cierto grado, esto pasa también

cuando los objetos representados que participan en una función de reproducción (o representación) se refieren a un prototipo conocido por el lector de experiencia directa, debido a que los aspectos del mismo objeto que se experimentan por distintos individuos tienen que diferir en varios respectos. Así que es imposible para el lector actualizar con completa precisión los mismos aspectos que el autor quería designar por medio de la estructura de la obra. Aquí vemos de nuevo que la obra de arte literaria es una formación esquemática. Para poderla ver, sin embargo, es necesario aprehender la obra en su naturaleza esquematizada y no confundirla con las concretizaciones individuales que surgen de las lecturas individuales.

Teóricamente, a los objetos representados pertenecen todos los aspectos esquematizados en los cuales aquellos objetos generalmente se dan. Pero, entonces, este "pertenecer" significa solamente una coordinación, que surge con base en una estricta predeterminación entre los "posibles" aspectos esquematizados y las correspondientes objetividades representadas. Para que tales aspectos meramente coordinados sean realizados, otros factores, que yacen más allá de los objetos representados, son necesarios. Algunos de estos factores pueden ser evocados por las varias propiedades de la obra literaria misma; por otro lado, otros inhieren en el individuo psíquico que los experimenta, a fin de que los aspectos esquematizados puedan ser concretizados y actualizados solamente por el lector (o por el autor). Si una obra literaria está construida de tal manera que los factores anteriores de la actualización de aspectos estén presentes en por lo menos algunas de sus partes, los aspectos posteriores, aunque todavía no actualizados (debido a que un individuo experimentador es indispensable para ello), están —digámoslo así— preparados para esta actualización, a fin de que sean impuestos sobre el lector en la ocasión de su lectura. Lo que decimos aquí es que los aspectos esquematizados no están meramente coordinados con las objetividades representadas, sino que, a la vez, "se mantienen listos". Así que a cada obra literaria pertenecen aspectos esquematizados que están meramente coordinados con las objetivida-

des representadas, pero solamente algunas obras contienen (por lo menos en algunas de sus partes) aspectos que "se mantienen listos".

Los factores que "mantienen listos" los aspectos en una obra literaria son inherentes, en parte, en algunas de las propiedades de los correlatos de la oración intencional, que hemos estudiado antes. Hemos distinguido entre los conjuntos de circunstancias en que la esencia del objeto se representa y aquellos en que su "así-aparece" carácter se representa. Por otro lado, hemos contrastado la simple representación de un objeto con su exhibición. La exhibición, y en particular la exhibición del "así-aparece" objeto, trae consigo el "mantenerse-listo",[22] carácter del aspecto o conjunto de aspectos que pertenecen al objeto. Los aspectos esquematizados que están "mantenidos listos" pasan del estado de una mera posibilidad al estado en que se encuentran en virtud de una simple coordinación con las objetividades representadas, a un modo de una cierta actualidad que, sin embargo, no es la actualidad de un aspecto concretamente experimentado, pero tampoco es una simple potencialidad. A este "mantenerse-listo" de los aspectos contribuyen, por otro lado, las diversas "imágenes", "metáforas", "símiles", etc., del lenguaje poético, en el cual las objetividades, que son totalmente diferentes de las que acaban de ser representadas, son proyectadas, y de hecho son proyectadas meramente para hacer que los objetos que se representarán aparezcan en los correspondientes "mantenerse-listo" aspectos. Lo que contribuye al "mantenerse-listo" de los aspectos no son solamente los correlatos del sentido intencional y de las oraciones apropiadamente seleccionadas (y, primariamente, los apropiados contenidos de sentidos de las oraciones); los sonidos verbales y las formaciones fonéticas de un orden superior están especialmente adaptadas para ello. Ya nos hemos referido a esto cuando hablamos del papel que juega el estrato de formaciones fonéticas en la obra de arte literaria. Si los aspectos apropiados serán "mantenidos listos" por la obra

[22] *Parathaltung* en el original (n. del t.).

literaria e impuestos al lector en el acto de leer, entonces el estrato fónico tendrá que contener palabras que no solamente estén sustraídas del vocabulario de una lengua viva (de una terminología abstracta), sino también que muestren en su sonido verbal, o una similitud con las correspondientes objetividades (expresiones onomatopéyicas), u oculten "cualidades manifestantes", o, finalmente, evoquen por su constante uso en determinadas situaciones vitales concretas asociaciones fijas con aspectos de varios tipos. Formaciones fonéticas de diferentes tipos, apropiadamente seleccionadas, *e. g.* las unidades melódicas del habla, los ritmos, etc., también tienden a la misma dirección. La concurrencia de todos estos factores lleva a cabo el hecho de que los aspectos se forman menos esquemática y más concretamente de lo que sería con el empleo de palabras que ya están "muertas" o con la proyección de conjuntos de circunstancias inapropiados (*e. g.* los determinados puramente abstractamente). Este "hacerlo-más-concreto" también contribuye al "mantenerse-listo" de los aspectos.

Para evitar los malentendidos, hacemos énfasis en una cosa más: sería totalmente falso creer que las objetividades representadas aparecen plenamente vívidas cuando los aspectos que les correspondan están descritos también en el texto de la obra de arte literaria. De hecho, es lo contrario. Si se describieran los aspectos, entonces lo que aparecería en la obra no sería la objetividad representada sino los aspectos mismos (lo que, desde luego, no está impedido), y el objeto correspondiente desaparecería de dentro de la esfera de una obra dada o pertenecería a la obra solamente como algo indirectamente representado. En todo caso, no podría aparecer por medio de los aspectos descritos en la obra. Son los objetos, con sus vicisitudes, sus "así-aparece", sus situaciones objetivas, etc., los que tienen que ser presentados y/o descritos. Los aspectos que les pertenecen y que afectan su apariencia tienen que estar mantenidos listos, de la manera que ya indicamos, si han de cumplir con la función de efectuar la aparición de objetos, o si, en la lectura, han de ser evocados solamente de tal manera que no le son dados al lector temáticamente, sino que sólo

son experimentados por él y, en este estado de "ser experimentado", efectúan la apariencia del objeto correspondiente.

En el estado de disponibilidad y en la determinación de los aspectos, dos circunstancias desempeñan una función particularmente importante para la estructuración y la aprehensión estética de la obra literaria. Es imposible tener a disposición, por lo menos indicadas, todas las multiplicidades y al mismo tiempo las series continuas y enteras de aspectos que pertenecen, como posibilidades, por su sentido a las objetividades representadas. El propio hecho de que las objetividades representadas contienen necesariamente en sí puntos de indeterminación, implica que solamente puede ser predeterminada aquella multiplicidad de aspectos que pertenezca a las fases explícitamente representadas de las objetividades. Es cierto que, en este caso, surge frecuentemente el fenómeno antes mencionado de la cobertura de los puntos de indeterminación por los aspectos que están a la disposición (y eventualmente actualizados durante la lectura), puesto que éstos también pueden quedar a disposición por otra vía, por ejemplo, por formaciones fónico-lingüísticas apropiadas. Esto, sin embargo, no consigue eliminar las lagunas en las multiplicidades de los aspectos. Además de eso, no es posible representar los objetos exclusivamente en conjuntos de circunstancias que los "pongan a la vista" y, asimismo, preparen su aparecimiento en multiplicidades de aspectos. Con esto aumenta la posibilidad de lagunas en las multiplicidades de aspectos. Son siempre pocas y muchas veces no inmediatamente ligadas con los aspectos puestos a disposición, de modo que los objetos durante la lectura sólo de tiempo en tiempo llegan a aparecer de modo vivo en los aspectos actualizados y momentáneos. Se relaciona con esto cierta estabilización de los aspectos puestos a disposición, la cual, aunque no debe forzosamente caracterizar todas las obras y todas las partes de una obra, no deja de aparecer con mucha frecuencia. Entendemos por estabilización de un aspecto el hecho de que tanto las cualidades llenas como las no llenas aparecen en el contenido de un aspecto como algo fijo o que apenas varía imperceptiblemente. El caso

es enteramente diferente cuando se trata de aspectos concretos dados en la percepción. En este caso, los aspectos se encuentran en un flujo constante y en continuo tránsito de unos a otros, y esto mismo ocurre cuando —para emplear el término husserliano— suceden "saltos" en las cualidades singulares de sus contenidos. Dicho con más exactitud: los datos de la sensación que forman la infraestructura de un aspecto, y de los que nosotros normalmente no tenemos conciencia explícita al experimentar el aspecto, varían constantemente y en grado mucho mayor que las cualidades basadas en ellos, llenas y no llenas, del contenido del aspecto que inmediatamente representan el objeto. Pero también éstas son constantemente cambiantes y en tránsito continuo de unas a otras. Y no hay apenas cambios cualitativos continuos entre aspectos simultáneamente vívidos de objetos diversos, sino también entre aspectos que hacen aparecer uno y el mismo objeto y son experimentados sucesivamente por el sujeto de la percepción. Como cuando los aspectos (esquematizados) en la obra literaria son puestos a disposición por objetos deficientemente determinados o por multiplicidades no continuas de conjuntos de circunstancias expositivos, y por eso se transforman entonces en unidades que se sustituyen interrumpidamente. Con la continuidad de sus transiciones se pierde también el alto grado de movilidad de sus contenidos. Necesitamos, en primer lugar, del auxilio del lector y de la operación móvil de la lectura para superar esta cristalización y poner de nuevo el todo en movimiento. La interrupción de la secuencia de los aspectos, por eso, difícilmente se puede eliminar por completo. Aunque hasta cierto grado sea superada, aquello que efectúa esta superación y la propia superación no pertenecen ya a la obra literaria sino a una de sus concretizaciones que por esencia están referidas a la respectiva lectura y al lector.

Un segundo hecho que es preciso poner aquí en consideración, aunque sólo constituya una particularidad de las concretizaciones de la obra literaria, resulta de su estructuración esencial. Los aspectos impuestos al lector durante la lectura nunca pueden ser actualizados como dados auténticamente

en la percepción, sino apenas en la modificación de la fantasía, aunque en la propia obra en general sean determinados como perceptibles. Son, por eso, apenas sugeridos al lector por medios artificiales y no pertenecen a las objetividades puramente intencionales y cuasi-reales según su contenido. Los aspectos actualizados en el nivel de la fantasía tienen como infraestructura apenas un material cuasi-sensorial que a pesar de su actualidad, por esencia se distingue de los auténticos datos sensoriales. Por consiguiente, un aspecto actualizado por la fantasía nunca puede tener, entre otras cosas, la vida y la animación de un aspecto experimentado en la percepción. Generalmente tampoco posee la precisión y nitidez de éste. Más allá de eso, este modo de actualización de los aspectos distingue un modo de vivencia característicamente rítmico: nunca, por consiguiente, una continuidad entera de aspectos puede ser experimentada con la misma vivacidad y nitidez por el lector. Hay siempre fases en que los aspectos actualizados se apagan por completo y después resplandecen súbitamente otra vez. Por fin, los aspectos dados en la percepción se distinguen de los de la fantasía por el modo como el aspecto de una cosa anteriormente percibida está aliado con los aspectos de todo lo que nos rodea. En la percepción estos últimos son ciertamente mucho más confusos que el sector central que nos representa el objeto temáticamente percibido, pero hacen, con todo, que nos aparezcan cosas. Por consiguiente, es siempre posible que la intención salte o continuamente transite del objeto percibido ahora hacia otro que le sigue, modificándose así naturalmente, los aspectos correspondientes sobre diversos puntos de vista. Al fijar el objeto percibido ahora mismo, es posible también "echar una mirada" a los que están y permanecen en segundo plano y se aprehenden precisamente como objetos de segundo plano. En este caso, los aspectos correspondientes del segundo plano sufren una modificación, permaneciendo inalterado el modo de los aspectos. Efectivamente, continúan siendo aspectos de segundo plano que hacen que nos co-aparezcan cosas y precisamente las mismas que en una actitud correspondiente nos serían dadas temáti-

camente. Es precisamente todo esto lo que no sucede en la actualización de los aspectos de una cosa por la fantasía. Aquí, el aspecto actualizado emerge de una nebulosidad indiferenciada y obscura (lo que, naturalmente, no pasa de una imagen) que por esencia es diferente del propio aspecto reactualizado. No es capaz, por ejemplo, de hacer representar o representar cualquier cosa al nivel de la fantasía. Las cosas que en la fantasía aparecen son, por tanto, necesariamente rodeadas de un ambiente no objetivo que de algún modo pertenece al mundo objetivo dado y oculta el ambiente propio del objeto que aparece en la fantasía. Lo que aparece en la fantasía puede, naturalmente, ser toda una multiplicidad de objetos que se reúnen en una "zona". Pero también en este caso existe el círculo obscuro y nebuloso del ambiente. Este emerger de un medio por esencia heterogéneo es particularmente característico del modo de aparición de los objetos en la lectura de una obra literaria. Es en este otro punto en el que la obra literaria se distingue esencialmente de sus concretizaciones. Es que —como ya se notó— los aspectos predeterminados y puestos a disposición en la propia obra literaria son generalmente determinados como dados en la percepción. Sólo las condiciones particulares de la actualización de estos aspectos durante la lectura llevan a las modificaciones ahora referidas.

Circunscribimos así el modo de acceso vivo a las objetividades representadas en las obras literarias. De esta manera hay, por un lado, un límite que en la lectura no debemos rebasar —esto es, jamás podemos aprehender por la percepción de los objetos representados— y, por otro, la existencia de este límite nos indica el camino en que puede ser rebasado, ciertamente ya no en una obra puramente literaria sino en una de variaciones especiales en que algunos de sus estratos hasta cierto punto son "realizados": se trata de las obras "dramáticas". El modo de su "realización" es la representación teatral. Volveremos a este asunto más adelante (en el §57).

§43. Los "aspectos internos" de los propios actos psíquicos y de las cualidades características como elementos de la obra literaria

Nos hemos limitado hasta ahora a los aspectos en que aparecen cosas inanimadas y sus cualidades. Hay también aspectos de otras objetividades diversas que no sólo aparecen en obras literarias, sino que en muchas de ellas han desempeñado un papel importante. Constituyen aquí un caso especial principalmente los aspectos en los que nos son dados cuerpos vivos extraños. Tienen indudablemente por substrato contenidos de aspecto que aparecen en simples cuerpos. Pero este substrato no se agota en el contenido del aspecto corporal y precisa, por tanto, de un contenido especial, aunque todas las cosas tienen cualidades características de un cuerpo. En este caso, lo que funciona como substrato está sujeto a modificaciones esenciales llenas o no llenas que aparecen en su contenido y desempeñan la función de remitirnos a cualidades que ya son características del cuerpo como tal. Aparecen, finalmente, en el contenido de un cuerpo (o de una cualidad corporal), erguidas sobre este substrato, cualidades muy particulares que hacen aparecer las cualidades características de un cuerpo (vivo). Cuando, por ejemplo, el color verde descolorido de la cara es tenido como "dolencia" o el color de la superficie es considerado como color de la piel al percibir como inflamaciones las pequeñas manchas rojas, etc., entonces, en todos los aspectos correspondientes aparecen cualidades muy particulares que no tendrían sentido tratándose de aspectos de un simple cuerpo.

Mucho más complicado es el contenido de un aspecto cuando éste hace aparecer cualidades y características corporales como "expresión" de procesos y cualidades anímicas y espirituales del individuo psíquico. Por más difícil que sea esclarecer y describir estas situaciones complejas la existencia de semejantes aspectos —sobre todo después de mencionada la "teoría" de la conclusión por analogía y la "teoría" de la intuición de Lipp— puede ofrecer dudas. Tanto el estado de dispo-

sición como la actualización eventual de estos aspectos es de máxima importancia para la obra literaria y particularmente para la obra de arte literaria en que se trate, en primer lugar, de la realidad anímica y espiritual.

También cuando realizamos una percepción "interna" y estamos dirigidos hacia nuestras cualidades características, estados psíquicos y otros cambios en nuestra alma, aprehendemos todas estas objetividades no "inmanentemente" (como las propias vivencias de la conciencia), sino siempre en aspectos peculiares internos en que estas objetividades nos aparecen. Naturalmente, la palabra "aspecto" en este caso tiene una significación enteramente metafórica, puesto que un aspecto que hace aparecer a nuestra alma en un determinado estado no es a título alguno comparable, en su contenido, a los contenidos de aspectos "externos". Si por ello usamos la palabra también en esta acepción no es sólo para disponer de un único término que nos permita abarcar todo el estrato de la obra literaria, sino también porque a esto nos obligan razones puramente objetivas. Lo decisivo reside en el hecho de, en primer lugar, aquello en lo que nuestras propias cualidades y estados anímicos (y hasta espirituales) parecen ser diferentes de éstos; de, en segundo lugar, poder llevar estas realidades diferentes de sí mismas a la auto-representación; y, en tercer lugar, de no ser dado objetivamente, en cuanto concebido en esta función, al sujeto consciente que aprehende las cualidades propias y estados psíquicos de ser por él simplemente vividos. En estos tres puntos el "aspecto interno" es completamente análogo al aspecto de una cosa "sensiblemente" dada. Otra analogía entre las dos especies fundamentales de aspectos reside en la circunstancia de que en los dos casos el contenido del aspecto se distingue de sus momentos estructurales que lo caracterizan como objetividad particular, y este contenido posee una estructuración estratificada análoga en los dos casos. Pero esto no significa que en la infraestructura de un aspecto interno deban necesariamente aparecer datos de sensación. En caso de existir son siempre de naturaleza completamente heterogénea en relación con aquellos que se encuen-

tran en la infraestructura perteneciente a la percepción externa. Son sobre todo datos de naturaleza preponderantemente sinestética localizados en "mi" propio cuerpo, hechos después "sensaciones afectivas" (en el sentido de Husserl): por ejemplo, sensaciones de dolor, sensaciones sexuales, etc., datos enteramente distintos de los datos de color, de tono, de tacto o de olfato. Además de esto, son datos que parecen no ser propios de ninguna parte de mi cuerpo y con todo son "corporales", como, por ejemplo, el sentirse flaco, o estar flaco, o estar fresco, etc. El fundamento restante de los datos rebasa lo puramente corpóreo y es esencialmente diferente conforme a la esfera parcial anímica que está precisamente co-relacionada con la excitación o le fija distante y conforme el modo de la propia excitación. El contenido del aspecto interior depende de la especie y de la multiplicidad de los datos que lo fundamentan. Pero también el modo de estos datos que aparecen desempeña aquí una función significativa. Cuando, por ejemplo, en un individuo psíquico las sensaciones afectivas acostumbran aparecer con gran vehemencia y con intensidad rápidamente creciente, esto revela el temperamento apasionado y cierta inestabilidad del individuo respectivo, etc. El contenido del aspecto interno, a su vez, depende de lo que aparece en la percepción interna de nuestros estados, procesos y características psíquicas. Por otro lado, una y la misma característica puede aparecer en varios aspectos internos que tengan una infraestructura sensorial específicamente diferente. La misma brutalidad puede surgir, por ejemplo, tanto en un acceso de ira como en una excitación sexual, y en ambos casos son completamente diferentes los aspectos y los datos sensoriales fundadores.

Hay, naturalmente, estados psíquicos (eventualmente procesos) y también cualidades características que aparecen en esos aspectos internos, que no tienen infraestructura sensorial. Si, en este caso, todavía se experimentan sensaciones internas del tipo que sea, éstas constituyen entonces apenas un "fenómeno acompañante" y no participan de la función de representación de lo psíquico. Cuando, por ejemplo, cualquiera

de mis cualidades puramente espirituales se manifiesta en estos o aquellos aspectos, entonces las sensaciones internas eventualmente existentes no desempeñan función esencial alguna. Es, antes, en el modo de realización de las operaciones subjetivas o de los actos, en donde se manifiesta esta cualidad espiritual. Si son de decisión difícil, entonces es en el modo dudoso característico del "decidirse" en donde esta cualidad de mi persona me aparece. Las situaciones vivenciales, la resolución a tomar mi posición ante mí mismo y ante aquello sobre lo que tengo que decidir, pueden ser muy diferentes. Precisamente esta diferencia es la condición de la misma irresolución si me presentan ante aspectos diversos. Es ésta lo idéntico, lo que aparece, y las diversas situaciones vivenciales constituyen los aspectos sobre los que ella se manifiesta.

A las diferencias ya referidas entre los aspectos internos se agregan también las diversas modificaciones que resultan de las diferencias de percepción interna: si la percepción tiene como tema principal precisamente el respectivo estado psíquico o si lo capta apenas de modo periférico, si la percepción es por lo menos atenta y nítida, etc. Surge un modo especial de aparición de lo psíquico (e implícitamente también un tipo especial de aspectos internos) cuando sin cualquier percepción interna como acto de conciencia especial y reflexivo nos damos cuenta simplemente del proceso psíquico que está listo a desenvolverse. Un proceso o un estado psíquico nos afectan aquí de cierta manera y llegan así a aparecer. El primer resultado de esta afectación puede ser la realización de una percepción interna de este estado cuando por cualquier razón tenga interés para nosotros. Puede también suceder que en el momento en que nos damos cuenta de un estado psíquico, sin haberlo percibido todavía, pasemos de lado por el estado que nos afecta sin dar con él y lo reprimamos hasta cierto grado en el inconsciente (cfr. Freud). Esto implica, a su vez, otros modos de aparición de los acontecimientos psíquicos.

Todo esto no pretende ser más que ejemplos esbozados para comprobar nuestra afirmación de que los acontecimientos y objetividades psíquicas también aparecen bajo múltiples

aspectos. Los aspectos internos convenientemente esquematizados entran en las obras literarias como los aspectos "externos". El gran arte del poeta reside justamente en no hablar simplemente de los estados psíquicos y de los rasgos característicos de los "héroes", sino en presentarlos en ciertos conjuntos de circunstancias de modo que las situaciones vivenciales y los aspectos en que se manifiestan las respectivas realidades psíquicas sean determinados e impuestos al lector en su función representativa. Cuando falta este modo de presentar, cuando los respectivos aspectos interiores no son puestos a la disposición y el individuo psíquico tampoco es presentado en sus modos "externos" de comportamiento, entonces tenemos ante nosotros apenas formas muertas y papel.

9. La función del estrato de los aspectos esquematizados en la obra de arte literaria

§44. La distinción de las funciones fundamentales

La función que desempeña el estrato de los aspectos en la obra literaria es doble. En primer lugar, los aspectos puestos a disposición posibilitan aprehender intuitivamente los objetos representados en tipos predeterminados del modo de aparición; al mismo tiempo, ganan cierto poder sobre los objetos representados influyendo en su constitución. En segundo lugar, los aspectos tienen sus cualidades y constituyen cualidades propias de valor estético que hablan su propio lenguaje en la polifonía de la obra entera y desempeñan un papel esencial en la percepción estética de la obra.

Se trata ahora de analizar en sus pormenores las variaciones y los tipos de estas dos funciones de los aspectos, y asimismo de demostrar, en primer término, que las diferencias entre las obras están también influidas por las diferencias de los aspectos. Nuestra afirmación con respecto a la resonancia de los aspectos en la polifonía de la obra (y particularmente de una obra de arte literaria) encontraría aquí su justificación y esclarecimiento. Queremos limitarnos por el momento sólo a algunos casos típicos.

§45. La función determinante de los aspectos. La influencia de las diferencias entre los aspectos en el carácter total de la obra

La primera y más importante función de los aspectos en la obra literaria consiste en hacer aparecer los objetos representados de una manera predeterminada por la propia obra. Si los aspectos faltasen completamente en la obra, los objetos representados serían, durante la lectura, apenas intencionados de modo vacío y pensados de una manera enteramente no intuitiva, en caso naturalmente de que el lector se apegara rigurosamente a aquello que la obra así entendida (por tanto desprovista de aspectos) le ofrece. Las objetividades representadas serían entonces esquemas vacíos meramente "conceptuales" y nunca tendríamos la impresión de poseer puramente una cuasi-realidad propia y viva: su carácter concreto, su rigurosa individualidad y vivacidad, su encarnación, sólo pueden ser producidas por la actualización de los aspectos puestos a disposición. Donde este carácter concreto y vivo tenga significado decisivo —como en una obra de arte literaria—, los aspectos puestos a disposición son enteramente indispensables; de lo contrario, la obra sería más un tratado árido o un palabrerío "en el papel" que una obra de arte. Y ciertamente que en el mismo caso, si los aspectos no fuesen puestos a disposición en la obra el lector actualizaría durante la lectura diversos aspectos, por así decir, por iniciativa propia. En este caso el lector no estaría de modo alguno vinculado en este aspecto con la obra y dependería enteramente de los aspectos que él precisamente actualizara. El hecho de estar realmente en alto grado vinculado y de que le sean impuestos tipos bien determinados de aspectos, prueba de la mejor manera que los aspectos son predeterminados y puestos a disposición en la propia obra.

Como ya se dijo, la función de los aspectos en esta perspectiva va más lejos. Si fuesen predeterminados y puestos a disposición por el mero contenido del sentido de las frases (o

por los correspondientes conjuntos de circunstancias), acaso harían aparecer las objetividades representadas, mas no tendrían ninguna influencia sobre su constitución. Entretanto, también las diversas formaciones fónico-lingüísticas llevan al estado de disponibilidad a los aspectos y así acontece, por ejemplo, con el empleo de dos palabras idénticas en la significación, pero diferentes, en el fonema significativo donde pueden ser puestos a disposición aspectos diversos, o un aspecto puede en un momento estar puesto a disposición y en otro momento puede ser determinado por la significación de la palabra, pero sin ser impuesto al lector. Asimismo, también puede suceder que una palabra, gracias a su fonema significativo, ponga a disposición un aspecto diferente de aquel que es predeterminado por la significación de la palabra o que el aspecto disponible, gracias a la palabra, trascienda el objeto determinado por su significación. Aquí está la razón por la que encontrar la palabra "adecuada", no solamente por el sentido en su lugar y posición sino también por la capacidad de poner a disposición los respectivos aspectos, es tan altamente significativo para el arte poético. Por consiguiente, los aspectos puestos a disposición no sólo pueden contribuir en la aparición intuitiva, sino también en la constitución de las objetividades representadas en el sentido de que esas objetividades parecen recibir durante la lectura momentos o cualidades que no les pertenecen, a juzgar apenas por aquello que es representado por los conjuntos de circunstancias. En este caso es permitido hablar también de una función determinante de los aspectos.

Es preciso distinguir aquí rigurosamente dos situaciones diferentes: (1) En primer lugar y en sentido propio, el objeto representado es determinado por la intencionalidad de las unidades de sentido o por los conjuntos de circunstancias correspondientes puramente intencionales gracias a su función representativa. (2) En contrapartida, los aspectos disponibles sólo en segundo lugar cumplen la función determinante al respecto de los objetos representados, en su mayoría apenas en el sentido de hacerlos aparecer. Cuando se adecuan exactamente al contenido de los correlatos intencionales

correspondientes de las frases, entonces no desempeñan ninguna función determinante especial con respecto al objeto, o aquel componente de la función determinante que es contenido en la función de hacer aparecer corre paralelamente al de la intencionalidad de la significación. Cuando, por ello, las cualidades especiales de las formaciones fónico-lingüísticas llevan al "estado de disponibilidad" aspectos que hacen aparecer cualidades nuevas del objeto no representadas por los correlatos intencionales de la frase, entonces los aspectos adquieren una función determinante propia: añaden al objeto algo nuevo, pero sólo por desempeñar como aspectos la función de hacer aparecer. Hay en este caso, en cierto sentido, ilusiones especiales en la medida en que aparece algo que no tiene un ser autónomo ni un ser puramente intencional fundado en la intencionalidad de las unidades de sentido, no existiendo, por tanto, tampoco en su sentido heterónomo. Y con todo, parece existir porque un aspecto lo hace aparecer.

Cualquier significado que tenga para las cualidades de la obra total , esto es cuando los aspectos esquematizados aparecen en ella, puede ser ilustrado más fácilmente si mostramos, con base en por lo menos unos ejemplos, cómo una diferencia en los aspectos modifica la totalidad de la obra, y cómo la obra asume distintas características dependiendo de la naturaleza de los aspectos predominantes.

En principio, en una obra literaria pueden encontrarse disponibles aspectos de cualquier contenido posible. Asimismo, pueden emplearse en la representación de una y la misma situación simultáneamente, por ejemplo, aspectos visuales, acústicos y táctiles. El estado psíquico de un héroe puede, por ejemplo, ser representado por aspectos externos de sus actitudes corporales y por aspectos internos, etc. Por otro lado, pueden estar disponibles aspectos esquematizados que son interpretados en conjunto a partir de un único punto de vista. Es también posible emplear aspectos que pertenezcan a puntos de vista enteramente diversos y que se confunden de tal manera que el objeto aparece casi simultáneamente de modo diverso. En este caso, el lector no puede contemplar los objetos sose-

gada y, digamos, sistemáticamente, sino que puede apenas dejarse impresionar por ellos a través de una multitud de aspectos cooperantes y, en esta cooperación, conducentes a fenómenos especiales de opalescencia. Asimismo, el mundo representado no es representado desde varios ángulos, pero adquiere, por otro lado, un carácter inquieto y vivo que posee especial atracción estética.

El caso más común, no obstante, es el de la preponderancia de un género especial de aspectos en la misma obra que le confiere así un sello característico. En una obra, por ejemplo, se emplean predominantemente aspectos "externos" de los hombres y sus comportamientos para hacer aparecer las realidades psíquicas; en otra, en contrapartida, son diversos aspectos "internos", sobre todo, los que llevan el mismo fin. Por otro lado, hay obras en que los aspectos visuales prevalecen en tal medida que el mundo representado es esencialmente un mundo sólo visto en el que los fenómenos meramente acústicos o con aspectos acústicos son enteramente eliminados y son determinados sólo a partir de la perspectiva visual. Cuando se trata, por ejemplo, de un portazo dado por un personaje enfurecido se ve en este caso cómo la puerta es empujada con un movimiento violento y aparece este movimiento, pero no se oye el ruido que se produce. Cuando, por ejemplo, se describen los gritos del mismo personaje enfurecido no escuchamos los sonidos estridentes de la garganta que penetran en el espacio y de cierto modo lo cortan, mas se muestran los músculos faciales fuertemente estirados en la gritería, la apariencia fisonómica, la boca súbitamente encarnada que el personaje de cierto modo no consigue cerrar porque la furia rabiosa lo obliga a lanzar siempre nuevos insultos al adversario, etc. En alguna otra obra, una situación semejante puede aparecer a través de aspectos predominantemente acústicos, de modo que escuchamos a este personaje al enfurecerse y al gritar pero no llegamos a verlo en esta situación. Aunque en ambas obras los casos se tratasen de una y la misma situación, ésta —entendida como puramente intencional— quedaría esencialmente modificada con el empleo de otros conjuntos de circunstan-

cias y la disponibilidad de varias series de aspectos; al mismo tiempo que sería determinada y aprehendida bajo otro ángulo, contendría en sí otros puntos de indeterminación y poseería, eventualmente, también otro valor estético. Solamente porque durante la lectura trascendemos en general lo puramente ofrecido en la obra y pasamos por alto los puntos de indeterminación, juzgamos estar en ambos casos ante "la misma" situación representada. Si, por ejemplo, tradujéramos una obra de arte literaria de tal modo que las objetividades representadas fuesen constituidas por los mismos conjuntos de circunstancias y poseyeran enteramente los mismos momentos del "original", pero al mismo tiempo el estrato de los aspectos se modificase por el empleo, tal vez, de otro material fónico de modo que los aspectos visuales anteriormente dominantes fuesen en la mayor parte de la traducción sustituidos por aspectos acústicos, el carácter total de la obra debería sufrir una modificación esencial sólo por eso. En este caso, con razón se podría preguntar si todavía estaríamos ante la misma obra de arte.

Otra diferencia importante entre las obras resulta del hecho de que en una obra estén disponibles principal o hasta exclusivamente aspectos que constituyen propiedad común por lo menos, de determinados círculos de lectores, porque esos aspectos no sólo se conocen generalmente sino también son el modo cotidiano y el medio de aparición, en cuanto en otros casos aparecen aspectos en que sólo raramente y en circunstancias extraordinarias tendríamos la oportunidad de percibir objetos semejantes a los representados. Los aspectos desconocidos e inusuales nos revelan una "fase" completamente nueva del mundo representado, nos permiten descubrir nuevos detalles en situaciones conocidas anteriormente y monótonas, aunque al principio nos dificulten una intuición justa de las objetividades representadas. El empleo de estos aspectos da al mundo representado un brillo de novedad e interés que por sí mismo constituye un valor estético positivo, puesto que es apenas transitorio. Muchas veces la aparición de nuevas tendencias literarias puede ser reducida al hecho de que los objetos representados aparecen en multiplicidades de aspectos

enteramente nuevas y hasta entonces no usadas. Naturalmente, influye en este caso no sólo el carácter inusual de estos aspectos sino también, por un lado, la circunstancia ya mencionada de que la variación del género de los aspectos implica una modificación de los objetos representados y, por otro, el hecho de implicar también —si se puede decir así— la aparición de nuevos momentos decorativos de los aspectos.

Con la diferencia referida puede cruzarse alguna otra que le es afín mas no puede ser idéntica. Cuando muchos aspectos se nos vuelven más conocidos que otros y, al mismo tiempo, se adquiere el hábito de percibir y representar en ellos las cosas correspondientes, esto puede tener su razón, por un lado, en el hecho de que muchas cosas nos han sido dadas con más frecuencia precisamente en una determinada selección de aspectos, y por alguna consideración práctica hemos tenido interés en percibir estas cosas precisamente en tales aspectos. El hecho de que muchos aspectos típicos sean conocidos puede tener todavía otra razón. Como un análisis más exacto demuestra, todos los aspectos que en un principio pertenecen a un objeto tienen la capacidad —si la palabra es permitida— de representarlo nítidamente en su propia esencia y en las propiedades de su modo de ser.

Al percibir muchos de ellos "nos salta" inmediatamente "a los ojos" —como se dice— el momento especialmente característico y expresivo de toda la esencia, en tanto que otros aspectos no nos permiten, o, por lo menos, no en la misma medida, el acceso a través del conocimiento de la esencia del mismo objeto. En el primer caso se establece, por decirlo así, la fase esencial del objeto; en el segundo, al contrario, aprehendemos apenas lo casual o lo que yace en la superficie, lo mediano, lo cotidiano. Con nitidez particular resalta esta diferencia entre los aspectos cuando aprehendemos inmediatamente estados psíquicos y trazos característicos ajenos. Dada la complejidad de este modo de conocimiento se puede dudar ciertamente de cuál es principalmente la razón por la que nosotros, algunas veces, en una expresión del rostro aprehendemos inmediatamente al hombre total en sus rasgos esenciales,

en tanto que en otra no conseguimos adivinar absolutamente nada o apenas muy poco de su estructura anímica y del estado psíquico que precisamente se está desarrollando. Muchos investigadores se han querido unir a la afirmación de que la propia expresión fisonómica desempeña, de más, esta función reveladora u ocultante. Por más correcto que esto sea no se puede dejar de notar que la elección de los aspectos en que es dada una y la misma expresión fisonómica es igualmente de gran importancia. Basta contemplar la cara de una persona y su mímica en una común y fuerte abreviación perspectivista, por ejemplo, de arriba o de abajo, para convencernos de que el cambio de los aspectos muchas veces da la casi irreconocibilidad sobre todo de la propia expresión fisonómica y, consecuentemente, también del correspondiente carácter (o del estado psíquico). Lo mismo pasa en cuanto al modo de aparición de las cosas muertas. Por consiguiente, es de máxima importancia para la obra de arte literaria la cualidad de las multiplicidades de aspectos que en ella son puestas a disposición. Si el mundo representado debe tener realmente "vida" y "frescura", sí la obra debe revelar lo que hay de más específico y esencial en los objetos representados, entonces es preciso que en ella estén dispuestas multiplicidades de aspectos de gran fuerza reveladora.

Otra diferencia del modo de aparecer de las objetividades representadas sobre la que desearíamos todavía llamar la atención nos salta a la vista cuando comparamos las obras más antiguas de la literatura "narrativa" (y hasta, por ejemplo, *La montaña mágica*, de Thomas Mann) con obras del periodo expresionista más reciente. Como observamos antes, en principio no es posible tener a la disposición todas las multiplicidades y continuidades ininterrumpidas de los aspectos. Entre las obras singulares puede haber diferencias considerables en el grado de los aspectos singulares. Cuando, por ejemplo, leemos los primeros capítulos de *La montaña mágica* (una obra particularmente instructiva en este respecto) no sólo encontramos una variedad de conjuntos de circunstancias que se siguen unos a otros íntimamente relacionadas entre sí y repre-

sentan, una historia casi ininterrumpida, sino que nos imponen al mismo tiempo aspectos íntimamente unidos de las correspondientes objetividades. Cuando, por ejemplo, salimos del cuarto con el protagonista de este romance, atravesamos el corredor y descendemos la escalera hacia el comedor, los objetos respectivos cambian continuamente delante de nuestros ojos en los aspectos correspondientes de manera que al pasar podemos ver, en primer lugar, el cuarto, enseguida el corredor, etc., así como en la realidad se nos presentarían unos después de otros. No sólo es el gran arte de Thomas Mann sino también un sello característico de una dirección del arte literario lo que alcanza aquí el punto culminante. Y no es un defecto o una incapacidad para dar forma correspondiente a la función de representar, sino una voluntad artística diferente que produce efectos particulares y nuevos, e igualmente puede ser "gran arte" cuando, por fortuna, en obras literarias expresionistas encontramos representadas situaciones objetivas predominantemente momentáneas y mediatamente unidas, y también manifiestas en aspectos que, digamos, son arrancados de la continuidad, en que se constituyen fases de transición y se sustituyen intermitentemente unos a otros: cada uno de estos aspectos es casi como un instante fotográfico que de súbito reluce y se extingue; cuando un nuevo aspecto surge, éste no es ninguna prolongación, ninguna fase inmediatamente siguiente de la misma continuidad de aspectos, sino algo que no tiene conexión con el aspecto precedente pero es separado[23] de él por un abismo de no-existencia de aspectos. Tal vez los "instantes" singulares deban —si puede expresarse así— su gran brillo y, al mismo tiempo, la gran fuerza de revelación de los objetos que en ellos aparecen precisamente a su súbito relucir y extinguirse, a su substitución intermitente. En esto reside uno de los trazos esenciales del expresionismo literario, aunque esto no agote de modo alguno su esencia.

La diferencia ahora descrita en cuanto al modo de representación no deja de tener consecuencias para las propias

[23] Es magistral en este aspecto el inicio de la novela *Her y Hund*.

objetividades representadas. En el primer caso se desenvuelve delante de nosotros un proceso casi continuo; en el segundo, al contrario, hay apenas una secuencia libre de situaciones momentáneas, de momentos de transición, cuyas fases intermedias no son inmediatamente representadas, y en este sentido faltan completamente, de momentos de transición de tal modo determinados en sí mismos que son "auto-suficientes" y no tienden de modo alguno, o apenas en escala modesta, a la representación mediata de las fases que faltan. Sin duda, esto tiene su raíz, en última instancia, en el modo como los conjuntos de circunstancias son proyectados por las unidades de sentido, mas los aspectos puestos a disposición refuerzan todavía esta instantaneidad del mundo así representado y le dan cuerpo de esta forma característica.

Como vemos, la especie de los aspectos predominantes en una obra no sólo le puede imprimir un sello característico, sino también producir diferencias estilísticas entre las obras. Investigaciones especiales que partieran de aquí podrían, desde este punto de vista, lanzar una luz enteramente nueva sobre las diferencias entre las corrientes literarias. Las observaciones siguientes se dirigen a corroborar nuestra convicción.

§46. Las propiedades decorativas y otras propiedades estéticamente pertinentes de los aspectos

En la sección anterior hemos hablado de las diferencias entre los distintos aspectos con respecto a su función de efectuar una apariencia. Además de éstas, se presentan otras diferencias que están conectadas con los elementos y las propiedades de los contenidos de los aspectos que son portadores de los valores estéticos. Hacia éstos dirigiremos ahora la mirada.

Empecemos con una analogía. Si un fotógrafo, un verdadero artista que sabe bien su oficio, quiere tomar una fotografía buena, primeramente seleccionará, entre todos los muchos

aspectos posibles del objeto dado, aquel que no solamente pueda, en comparación, hacer resaltar la similitud entre la foto y el objeto dado, sino que, al mismo tiempo, contenga algunas características estéticamente pertinentes, por ejemplo, iluminación, líneas de perspectiva, sombras emotivas, etc. Por esta razón, en primer lugar, tiene que darse cuenta de aquellos aspectos visuales que normalmente experimentamos pero no los observamos y no los juzgamos con respecto a los efectos de iluminación, etc. Al mismo tiempo, tiene que ser especialmente sensible frente a los valores estéticos (en su mayoría decorativos) que se basan en los efectos de luz, perspectiva y color. Lo que sigue —la reconstrucción del aspecto escogido por medios fotográficos— no es más que una habilidad en la técnica. Los escultores, como ejemplo, también tendrán que tener en mente facetas similares de aspectos cuando, al diseñar un monumento, con una forma humana que se parará sobre un alto pedestal y por ende se verá solamente desde abajo y a distancia, no se adhieren fielmente a las proporciones anatómicas exactas, sino plasman la figura de tal manera que, vista desde abajo, evoque la "impresión" correcta, o sea, un aspecto provisto con estos especiales aspectos de características y valores estéticos. En otras palabras, entre los aspectos visuales hay aquellos cuyo contenido, con respecto a la elección de colores y combinaciones de éstos, junto con la selección de su forma y secuencia, esconden dentro de ellos cualidades positivas de valores estéticos, o (en su caso) cualidades negativas de valores estéticos. Nos tardaríamos demasiado y nos llevaría demasiado lejos analizar en detalle los distintos tipos posibles de las cualidades de valor. Tenemos que limitarnos a la aseveración de que el estrato de aspectos de la obra de arte literaria contiene sus propias cualidades estéticas de valor y puede constituir sus propios valores estéticos de acuerdo con el tipo del aspecto y la naturaleza de su contenido y que, dentro de uno y el mismo tipo de contenido, varios sistemas de cualidades de valor, mutuamente armoniosos, todavía son posibles. Por su parte, estos sistemas constituyen lo que se puede llamar el *estilo* de un conjunto de aspectos, que es una forma

que posee valores, y se constituye en los elementos y tipos de aspectos tanto como en las cualidades de valor que aparecen en ellos. Estas características y diferencias de estilo —se presenten en la experimentación concreta de los aspectos perceptibles o en su actualización imaginativa— usualmente no se aprehenden en sí mismas como propiedades de aspectos, sino más bien se transforman en peculiares características estilísticas y en diferencias estilísticas de los *objetos* que en ellas aparecen. Mas pertenecen a estos objetos solamente cuando éstos son objetos *aparentes*. O, por decirlo de manera diferente, *cuando* éstos u otros objetos *aparecen* en los aspectos que son determinadamente caracterizados en cuanto a estilo, ellos mismos exhiben características estilísticas valorativas particulares. Pero debido a que, desde un punto de vista estrictamente ontológico, un conjunto de aspectos no constituye ni esencialmente condiciona los objetos ónticamente autónomos y, en particular, objetos reales, las características estilísticas desaparecerían si los conjuntos de aspectos estuvieran ausentes. Estas características estilísticas no constituyen nada que pudiera pertenecer a los objetos reales como atributos reales.

Con las modificaciones propias, situaciones similares pueden hallarse en los aspectos esquematizados y "mantenidos listos" en una obra literaria. Es posible, con los medios apropiados, que no podemos analizar ahora en detalle, mantener listos en una obra literaria los aspectos que contendrían los momentos de cualidades valorativas que mencionamos arriba —primordialmente de naturaleza decorativa— los cuales, por medio de implementación consistente, imprimirían —no solamente en los objetos que participan en las situaciones particulares sino, en general, en la totalidad del mundo representado y retratado en una obra específica— un estilo estético particular que es dependiente de su tipo de modo de aparición. En todo aquello, los momentos estéticamente pertinentes de los aspectos juegan un papel mucho más importante en la obra de arte literaria de lo que lo hacen en los aspectos concretos en los que los objetos reales se presentan a nosotros. La razón es que, *primero*, en su constitución óntica los objetos repre-

sentados dependen de los aspectos "mantenidos listos" en virtud de las funciones determinantes de estos aspectos, que ya hemos considerado. Esto no se puede afirmar de los objetos reales. Como resultado, su contenido está enriquecido por medio de la actividad de los aspectos "mantenidos listos", por los momentos apropiados de "valor-calidad" y por los factores estilísticos. *Segundo*, este enriquecimiento es de particular importancia en la obra de *arte* literaria, porque, en muchas obras, los objetos se representan *principalmente* con el fin de aparecer en los aspectos de "valor-calidad" y de ser portadores de los factores especiales estilísticos. Si los objetos fueran totalmente privados de estos factores, éstos, en algunas obras, serían indiferentes como elementos de la obra de arte, y el valor estético de la obra sería seriamente dañado. Finalmente, podemos mantener distintas actitudes hacia los objetos reales, pero solamente una de ellas es la actitud estética. Si esta actitud está presente, y si nos provoca percibir los valores estéticos, tendrá su propio significado y su propio lugar en nuestras vidas. Sin embargo, es una cosa secundaria, solamente un ornamento, algo de lujo en la vida práctica. La vida real activa da precedencia a otras actitudes hacia los objetos, y a otros sistemas de valores. Así que, cuando los aspectos estilísticos pertinentes de los objetos se aprehenden, suele ser accidental. La situación es totalmente diferente en el caso de una obra de arte y, en particular, en la obra de arte literaria. Cierto es que, aquí también, diversas actitudes hacia los objetos representados son posibles, pero, en este caso, la actitud estética es primaria en el sentido de que de esto se trata, para esto está diseñada la obra de arte. En un sentido, no obstante, esta actitud requiere que los objetos que aparecen ante nosotros sean poseídos por las cualidades de valor estético y, por ende, dentro de otras cosas, que sean provistos de aquellos aspectos estilísticos que les adhieren los aspectos que son apropiadamente construidos según su contenido. En otras palabras, estas cualidades de valor y estos aspectos estilísticos pertenecen *por su propia esencia* a los objetos representados, debido a que son objetos estéticos. Esto, por supuesto, no implica que

no pudiera haber una obra literaria en la que los objetos representados estuvieran provistos de calidad de valor ninguna como procedente de aspectos. Solamente significa que, *si* una obra de arte literaria es una obra genuina de arte, los aspectos "mantenidos listos" tienen que impartir algunos momentos y aspectos estilísticos, de los que hemos mencionado arriba, a los objetos que se presentan en ellos. No es necesario que ellos distingan *todos* los objetos representados en una obra de arte literaria, en *cada una* de sus situaciones. Sin embargo, en la totalidad de la historia que se representa, siempre hay algunas fases que, en cierto sentido, son puntos culminantes de la obra, y al lado de ellos habrá otras fases que constituyen sólo una preparación o una transición hacia una nueva fase culminante. Si una obra literaria ha de ser una obra de arte, entonces, como mínimo, las situaciones culminantes deben contener ciertos objetos que aparecen en los aspectos de valor estético. Por su parte, las fases de preparación y transición pueden ser indiferentes con respecto a éstos, aunque no pueden contener cualidades de valor que militen contra las sucesivas fases culminantes, y por ende tienen que ser constituidas a modo de hacer posible el desarrollo de las cualidades de valor en las siguientes fases culminantes.

Las consideraciones presentadas arriba muestran la importancia del papel jugado por el estrato de los aspectos "mantenidos listos" en una obra de arte literaria. Este estrato es *de facto* un elemento esencial, cuya remoción transformaría la obra de arte literaria en algo meramente escrito.

10. El papel de las objetividades en la obra de arte literaria y la llamada idea de la obra

§47. ¿Tiene una función el estrato de objetos en la obra de arte literaria?

Cuando hacemos el intento de aprehender los distintos estratos de la obra de arte literaria en términos del papel que juegan en la totalidad de la obra, de inmediato se hace obvio que todos los otros estratos están presentes en la obra principalmente para cumplir con el propósito de representar apropiadamente los objetos. El estrato mismo de objetos, por otro lado, parece existir en la obra de arte literaria sólo para sí mismo; y no sólo es entonces el elemento más importante, el punto focal de la obra de arte literaria, para la constitución de lo cual todos los otros elementos existen; más bien, parece ser algo que no tiene otra función que simplemente ser. De hecho, al leer una obra nuestra atención se dirige primariamente a las objetividades representadas. Las sintonizamos, y nuestra mirada intencional las encuentra en cierta paz y satisfacción, mientras que pasamos por alto los otros estratos con un alto grado de falta de atención, notándolos solamente de soslayo, tanto como sea necesario para la aprehensión temática de los objetos. Algunos lectores ingenuos se interesan sólo por las vicisitudes de los objetos representados, mientras que casi todo lo demás les es casi inexistente. En las obras en las que los objetos representados están ocupados en la función de representación, aquellos lectores quieren sólo averiguar algo sobre el mundo representado. Y, debido a que el mundo representado, normalmente el mundo real, que ahora ocupa el foco principal de la atención, se concibe como algo que existe sólo por sí mismo y no cumple con misión alguna, el mundo represen-

tado en la obra se concibe en el mismo sentido. De acuerdo con ello, las obras de la historia literaria, por lo general, tratan mayormente de los objetos representados, y después de algún análisis de las propiedades del "lenguaje" o de la naturaleza de las imágenes empleadas por el autor, se enfocan sobre los distintos problemas de la génesis de la obra.

Aunque mucho de ello se puede explicar por las diversas circunstancias de la lectura y por el papel que juega la literatura para el hombre práctico, no cabe duda de que este es un concepto falso de la obra de arte literaria. Es falso por dos razones: (1) de todos los estratos de la obra, solamente uno, perjudicando los demás, parece como si fuera la obra completa y toma su lugar; (2) como resultado, se pasa por alto algo que es directamente dependiente del estrato de objetos y que en la obra literaria se constituye como su meollo, por el cual todo lo demás en la obra —y por ende los objetos representados también— constituye, en cierto grado, los "accesorios", un "medio" (aunque no sólo un "medio"). Se ha dicho con frecuencia que los objetos se presentan en la obra literaria a fin de que algo diferente pueda lograrse. Y al correr el tiempo ese "algo diferente" se ha multiplicado enormemente. Así que se pensaba que los objetos representados (aunque no se haya investigado todo lo implícito en este concepto "preñado") deben hacer brotar en nosotros alguna emoción, o algún estado de ánimo, o instruirnos, o dejarnos una influencia ética, al fin, "expresar" las experiencias del autor y al autor mismo. Nuestro propósito no es contestar ni aprobar esto, sino dejarlo a un lado, ya que abarca una pregunta totalmente diferente, la del papel de la obra de arte literaria en la totalidad de la vida cultural del ser humano, o la cuestión de la relación de la obra con su autor. A nosotros, por otro lado, nos interesa un problema totalmente diferente, es decir, si el estrato de objetos hace algo en *la estructura de la obra de arte misma*, por lo cual otro elemento —y quizá el más importante— emerge en ella, o si su papel se agota en su mera presencia.

Al seguir las teorías que hemos mencionado se iría demasiado lejos al creer que los objetos representados sirven *solamente* para efectuar algo, *e. g.*, la expresión de una "idea" aprehendida

por el autor. Considerar los medios y fines no cabe aquí, donde la cuestión es la de los papeles o funciones de los elementos en una totalidad orgánica con respecto a esa totalidad. Pero aun en los términos de este aspecto falso, se ha de decir que el estrato de objetos, sin tomar en cuenta sus funciones, se constituye en su propio fin. Ha de ser creado en la obra, hecho aparecer, y, como algo creado, simplemente *ser*. Pero al mismo tiempo, todavía tiene que "hacer" algo. Queda preguntarnos en qué consiste esta actuación, y cuál debe ser su efecto.

Considerando en primer lugar la teoría ya mencionada, según la cual los objetos representados son un medio para expresar una "idea", se ha de notar que es errónea en cuanto la palabra "idea" se emplea en un sentido falso, o por lo menos muy trillado o trivial. Se quiere decir con ello nada más que una proposición *verdadera*, una "verdad", como solemos decir, que el autor pudiera decir clara y brevemente sin, por ejemplo, escribir una obra de teatro. En otras palabras, se quiere decir con esto *un sentido puramente racional*, y se da por sentado que también es verdadero. Los historiadores y los críticos de la literatura también hacen el intento, con mucho esfuerzo, de desarrollar (o más bien, construir) esta "idea" —ese supuesto sentido racional verdadero— de la textura de la obra, y creen que han hecho algo de valor. Hay, sin duda, obras literarias y autores que sugieren este enfoque (la literatura tendenciosa). Sin embargo, este esfuerzo es mal enfocado precisamente sobre aquellas obras que son genuinas obras de arte literarias porque enfoca la literatura de un lado que, mientras permite tales "verdades" *con base en* la obra, tiene un significado subordinado en ella. Además, este concepto pasa por alto el elemento más significativo en la obra de arte literaria, aquello que directamente se evoca por la función del estrato de objetos, aunque en el análisis final este elemento es dependiente de los otros estratos y encuentra su base óntica última en ellos. ¿Qué es entonces lo que constituye el meollo de la cuestión? ¿Dónde radica la buscada función de los objetos representados? Este es el problema. Mas para poder responder tenemos primero que proceder a otra consideración.

§48. Las cualidades metafísicas (esencias)

Existen cualidades sencillas o "derivadas" (esencias) como, por ejemplo, lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoniaco, lo santo, lo pecaminoso, lo triste, la indescriptible brillantez de la buena fortuna, tal como lo grotesco, lo encantador, lo luminoso, lo pacífico, etc. Estas cualidades no son "propiedades" de *objetos* en el sentido usual del término, ni son, en general, "rasgos" de un estado psíquico, sino más bien, suelen revelarse en dispares *situaciones o eventos*, como una atmósfera que, revoloteando sobre los hombres y las cosas involucrados en estas situaciones, penetra e ilumina todo con su luz. En la vida cotidiana usual, orientada hacia los "pequeños" fines prácticos y su realización, las situaciones en que estas cualidades se revelan ocurren con muy poca frecuencia. La vida fluye y nos pasa —valga la expresión— sin sentido, gris e impertinente, sin tomar en cuenta las grandes obras que pudieran realizarse en esta existencia de hormiguero. Entonces llega un día —como una gracia— en que, quizá por razones corrientes y sin notoriedad, casi siempre encubiertas, un evento nos envuelve junto con nuestras circunstancias en semejante atmósfera indescriptible. Sea lo que sea, la calidad particular de esa atmósfera, si es espantosa o encantadora, se distingue como un esplendor brillante y lleno de colores que, frente a lo grisáceo de nuestros días cotidianos, hace de este evento un punto culminante de la vida, aunque la base sea un homicidio brutal o el éxtasis de la unión con Dios. Estas cualidades "metafísicas" —como nos gusta llamarlas—, que se revelan de cuando en cuando, son lo que hace que valga la pena vivir la vida; y, querámoslo o no, el secreto anhelo para que su revelación sea concreta vive en nosotros en todos los aspectos de nuestra vida, en todos los asuntos y en todos los días. Su revelación se constituye en la cima y lo profundo de la existencia. Cualquiera que sea su posición metafísica, cualquiera el papel que juegue su revelación y su realización en la vida humana (o en la vida en general) —todo ello lleno de proble-

mas con los cuales no estamos preparados para tratar aquí y que no atañen al asunto en cuestión—, podemos, en todo caso, afirmar lo siguiente: (1) Independientemente de si en sí mismas tengan valor positivo o negativo, su revelación es de valor positivo en contraste con lo grisáceo de las confusas experiencias cotidianas. (2) En su forma particular, no permiten una determinación puramente racional, y no es posible "asirlas" (como se puede con las fórmulas matemáticas, por ejemplo). Más bien, se permiten ser, sencillamente, se puede decir "extáticamente", *vistas* en las situaciones determinadas en que son realizadas. Además, son perceptibles en su particularidad, específica, incomparable e indescriptible, sólo cuando en nosotros mismos viven primeramente en una situación dada o, por lo menos, cuando nos sentimos como alguien que vive en tal situación y no averiguamos las cualidades metafísicas más cercanas a nosotros y perceptibles en su forma más elemental cuando no las tratamos temáticamente, sino simplemente somos "asidos" por ellas. (3) Sea cual sea, la naturaleza de estas cualidades se caracteriza también por el hecho de que —para emplear una frase muy trillada y no muy significativa— revelan un "sentido más profundo" de la vida y la existencia en general, debido al hecho de que ellas mismas constituyen este "sentido" escondido. Cuando las vemos, estas profundidades y fuentes primarias de la existencia, frente a las cuales solemos ser ciegos y que apenas sentimos en nuestra vida cotidiana, son "*reveladas*", como lo dijera Heidegger, al ojo de la mente. Pero, no solamente se nos revelan; al verlas y al realizarlas, entramos en esta existencia "primaria". No meramente vemos manifestado en ellas lo que de otra manera nos quedaría como misterio; más bien, ellas *son* el elemento primario mismo en una de sus formas. Pero nos serán manifestadas solamente cuando lleguen a ser realidad. Así que las situaciones en que se realizan las cualidades metafísicas y se nos manifiestan son los puntos cumbres de la existencia desarrollándose. De la misma manera, los puntos cumbre de lo que nosotros mismos somos, representan los puntos cumbre que proyectan su sombra sobre el

resto de nuestra vida; esto es, evocan las transformaciones radicales en la existencia que está sumergida en ellas, sin importar si traen liberación o condena.

Su realización, sin embargo, es, como la hemos caracterizado, una "gracia". Esto no es decir que se realizan o se manifiestan de repente, o sin causa, o que se dan, en algún sentido mítico o religioso, por algún poder (divino, angélico o diabólico) como regalo o castigo. Se trata solamente de establecer el hecho simple de que no podemos evocar deliberadamente, por sí mismas, las situaciones y/o experiencias en que estas cualidades metafísicas se realizan. Y es precisamente cuando estamos esperando y deseando su realización y la oportunidad de contemplarlas, cuando no se nos aparecen.

En la vida real, como ya hemos dicho, las situaciones en que las cualidades metafísicas se realizan son rarísimas. Además, su realización nos afecta demasiado como para experimentar plenamente la totalidad de su contenido. Hay un anhelo secreto en nosotros para su realización y contemplación, aun cuando nos espantan. Pero, cuando llega el momento para que sean reales, su realización, o mejor, ellas mismas apoyándose a sí mismas, llegan a ser demasiado poderosas para nosotros, nos toman y nos abruman. No tenemos la fuerza, ni tenemos el tiempo, por decirlo así, de perdernos en la contemplación; sin embargo, vive en nosotros, por alguna razón, un inextinguible anhelo precisamente respecto a este perdernos en la contemplación. Este anhelo es la fuente secreta de muchos de nuestros actos. Pero es también la última fuente, por un lado, de la comprensión filosófica y el empuje hacia lo cognoscitivo; y, por otro, de la creatividad artística y la satisfacción en ella —la fuente, entonces, de dos actos psíquicos que son totalmente diferentes y, sin embargo, dirigidos al mismo fin—. El arte, en particular, puede darnos, por lo menos en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas.

§49. Las cualidades metafísicas en una obra de arte literaria

Volvamos ahora a considerar el estrato de los objetos de la obra de arte literaria. La función más importante con que pueden cumplir las situaciones objetivas representadas es la de exhibir y manifestar las determinadas cualidades metafísicas. El que esto sea posible se observa en el hecho de que las cualidades metafísicas pueden ser vistas por nosotros en las situaciones representadas. Además, la obra nos impresiona profundamente cuando este es el caso. La obra de arte alcanza su cima en la manifestación de las cualidades metafísicas. Lo particularmente artístico, sin embargo, se basa en la *manera* de esta manifestación de la obra de arte literaria. Precisamente aquello que, desde un punto de vista ontológico, constituye una carencia, una deficiencia de objetividades representadas, es decir, que no tienen un modo real de existir, sino solamente un modo intencional, ontológicamente heterónomo, y en su contenido meramente fingen un *habitus* de realidad, las capacita para manifestar la cualidades metafísicas de una manera que es peculiar a la obra de arte. Naturalmente, las cualidades metafísicas no pueden *realizarse* aquí; esto está impedido precisamente por la heteronomía óntica de las situaciones representadas. Pero son concretizadas y reveladas, y participan en su modo de existir con las objetividades representadas; siendo ónticamente heterónomas y puramente intencionales, simulan su propia realización. Esto, sin embargo, no perjudica lo concreto y lo determinado de ellas. Son cualitativa y totalmente determinadas, y como concretizaciones de esencias ideales pueden aparecer sólo como totalmente determinadas cualitativamente. En este sentido, además, no son diferentes de las realizaciones que alcanzan en situaciones reales. Su heteronomía óntica, no obstante, nos permite contemplarlas con relativa calma, ya que en su concretización no tienen la riqueza y fuerza que alcanzan en una plena realización. Por mucho que seamos "asidos" o "raptados", o aun "transporta-

dos" más allá del nivel de la vida cotidiana por las cualidades metafísicas en una vista estéticamente modificada de ellas, su verdadera irrealidad, el hecho de que sean concretizadas sólo al grado necesario para su manifestación, todavía permite una cierta calma en aprehenderlas y concede una distancia entre el lector y las cualidades metafísicas concretizadas. Permite una vista que no es al mismo tiempo una percepción de las cualidades como lo es para nosotros la realidad acuciante. Como resultado, las concretizaciones de las cualidades metafísicas alcanzan un valor estético específico. Las podemos observar, podemos estar arrebatados por ellas, disfrutando plenamente todo lo que cualitativamente ofrecen sin que seamos, en el sentido estricto del término, afligidos, deprimidos, o transportados por ellas. En relación con ello, la observación de ellas no provoca los mismos cambios en nosotros como lo hacen las realizaciones verdaderas. Después de una situación verdaderamente trágica, o después de una experiencia de genuino gozo, no podemos quedar, en nuestra esencia, como éramos antes, y por eso no nos podemos comportar enteramente como quisiéramos. En contraste, después de presenciar un drama que nos ha conmovido "hasta lo profundo del corazón", podemos regresar a nuestra casa calmadamente y ocuparnos con otros asuntos, vitales o inconsecuentes o totalmente indiferenciados. Sin duda, un eco del choque que experimentamos se puede discernir en nosotros por un tiempo; pero la vida real es más fuerte e insiste en sus derechos.

Debemos notar también que la manifestación de las cualidades metafísicas en una obra de arte literaria permite varios modos y grados. Hay fases preparatorias en las cuales una cualidad metafísica es meramente señalada; su acercamiento es anunciado, por decirlo así; entonces, llega el momento, el punto culminante, cuando está plenamente desarrollada. Puede ocurrir también que, debido a un cambio imprevisto en el último momento, el punto culminante nunca llega; la calidad dada emerge parcialmente y entonces desaparece, como un reto o una promesa. Todo esto tiene que esperar un análisis más detallado.

§50. ¿Será la manifestación de las cualidades metafísicas verdaderamente una función del estrato de objetos?

La manera mediante la cual las situaciones objetivas pueden manifestar las cualidades metafísicas, el modo en que tienen que ser construidas para que ello sea posible, y la cuestión de lo que estas situaciones son en tanto una cualidad metafísica específica puede manifestarse, constituyen, naturalmente, distintos problemas en sí. Abarcan, todos, temas de investigaciones especiales que no podemos realizar aquí. Lo que es importante para nosotros es solamente el hecho de que las cualidades metafísicas en la obra de arte literaria sean manifestadas, y que, como resultado, el estrato de objetos pueda cumplir con la función de revelarlas. Por tanto, no es, por lo menos en cada obra en que las cualidades metafísicas aparecen, su propio fin. Sin embargo, se pudiera retar nuestra posición preguntando si las cualidades metafísicas no son simplemente momentos del mundo representado, momentos determinados por los sentidos de las oraciones y son representados por los correlatos de las unidades de sentido, tal como se representan los objetos representados. Si así fuera, sería, por supuesto, imposible hablar de la función especial del estrato de objetos representados.

Sin duda, es correcto que las cualidades metafísicas aparecen con base en situaciones y objetos representados, y que no se constituyen en un estrato especial de la obra de arte literaria. Esto no contradice el hecho de que son portados precisamente por las objetividades representadas, y que tienen su base en ellos, así como que estas objetividades normalmente cumplen con esta función. No obstante, *no son directamente* determinadas por los sentidos de las frases. Lo que es notable es precisamente el hecho de que, aunque las cualidades metafísicas pueden ser intencionadas en las puras unidades de sentido, esto en sí *no* es suficiente para que sean *manifestadas*. Solamente cuando la correspondiente situación objetiva es determinada y hecha aparecer con referencia en los elemen-

tos que son esenciales en esta instancia, la correspondiente cualidad metafísica puede manifestarse en ella. Así que, para que esto ocurra en la obra de arte literaria, debe haber, junto con el estrato de objetos representados, la cooperación de aquellos estratos de la obra que, en tanto el producto final no es nada más la apariencia y representación del estrato de objetos, constituyen las formaciones fonéticas, las unidades de sentido y, por supuesto, los aspectos esquematizados. Solamente cuando el mundo representado se constituye por su cooperación, y cuando aparece ante el ojo de la mente en forma viva, se revelan las apropiadas cualidades metafísicas. Tenemos razón, entonces, cuando aseveramos que es el estrato de objetos el que cumple con la función de revelar las cualidades metafísicas, pero debemos agregar que esta función se puede realizar solamente por los objetos representados *que han sido constituidos y llevados a aparecer*. La manifestación de las cualidades metafísicas naturalmente depende no sólo de los atributos puramente objetivos, sino también de la manera en que son representados y llamados a aparecer; o, para decirlo de otra forma, de la estructura y la cooperación de todos los estratos de la obra de arte literaria que hemos mencionado. Si, por ejemplo, leemos en el periódico un informe policiaco de un acontecimiento que por su naturaleza es trágico, entonces la cualidad metafísica de lo trágico pertenece a la situación, pero el tono oficioso y el estilo del informe hacen posible que lo trágico sea manifestado. Al leerlo, solamente podemos *pensar* que el acontecimiento reportado es verdaderamente trágico, pero no lo podremos ver si no podemos trascender el informe policiaco. Tomando la situación objetivamente, si este mismo acontecimiento se representa en una obra de arte literaria, aunque sea por otros conjuntos de circunstancias y con otros aspectos (y en este sentido estricto, no es lo mismo en cada respecto), puede ser tal que lo trágico sea genuinamente manifestado. En la primera instancia leemos el informe en el periódico, tomando con tranquilidad el cafe mañanero; en la segunda nos conmueve por lo que se representa, aunque probablemente sea algo que nunca aconteció.

Si queda afectada la manifestación de la cualidad metafísica por la cooperación, no solamente del estrato de objetos representados, sino indirectamente de todos los demás estratos de la obra de arte literaria, esto de nuevo muestra que, a pesar de su estructutra estratificada, la obra de arte literaria sigue siendo una unidad *orgánica*. Y por lo contrario: si la manifestación de la cualidad metafísica se ha de llevar a cabo, los estratos tienen que cooperar armoniosamente en una manera determinada y cumplir con condiciones específicas. En particular, la polifonía de las cualidades de valor tiene que mostrar no sólo una armonía que permita la aparición de la cualidad metafísica; tiene que ser, más bien, armoniosamente compatible con ella, a fin de que una cualidad metafísica dada sea *requerida* por la armonía como elemento que la completa. Si, no obstante, la manifestación de la cualidad metafísica es dependiente, entre otras cosas, del estrato de aspectos mantenidos listos, entonces hay que decir que las cualidades metafísicas no son manifestadas por la obra *en sí*; son solamente *predeterminadas* por las situaciones objetivas y ellas mismas son *mantenidas listas* por los factores mencionados arriba. Estas cualidades pueden ser manifestadas solamente en una situación objetiva que es genuinamente aparente, esto es, solamente por la concretización de la obra en la lectura. En la obra misma se constituye solamente en un elemento predeterminado cuya manifestación muestra una potencialidad similar a la que se lleva a cabo con los aspectos mantenidos listos.

La cualidad metafísica, así como también la manera de su manifestación en la concretización de la obra de arte literaria, consituyen una totalidad estética. Si esta manifestación no alcanza fruición, o si la cualidad manifestada está en conflicto con otras de las cualidades manifestadas, con el resultado de que ni una armonía polifónica disonante llegase a aparecer en la obra, entonces la obra de arte dada quizá pueda poseer otros valores, constituidos en los demás estratos, y aun tener un valor secundario, aunque como una totalidad no pueda alcanzar la perfección.

§51. La función simbolizadora del estrato de objetos representados

Todavía una observación más —nada insignificante—. No se debe confundir la función del estrato de objetos, que hemos mencionado arriba, con la función *simbolizante* que este estrato cumple en algunas obras (un ejemplo típico serían los dramas de Maeterlinck); una función que pertenece necesariamente a la esencia de la obra de arte literaria. La función simbolizante, sin duda, tiene su fuente óntica en los conjuntos de circunstancias o en los sentidos de las oraciones (las unidades de sentido); los correlatos intencionales de las oraciones deben ser apropiadamente determinados si las objetividades representadas, en general, han de ser símbolos. Sin embargo, una vez constituidas como símbolos, entonces son ellos los que desempeñan esta función.

La diferencia entre estas dos funciones puede resumirse así: en cuanto las cualidades metafísicas manifestadas alcanzan su *auto*-revelación sobre la base de las situaciones representadas y aparecen como cualidades ya reveladas (esto es, en una concretización) en el mismo sentido precisamente como lo hace el mundo objetivo, son parte de la esencia de la función simbolizante, en la que: (1) lo que es simbolizado y lo que lo simboliza pertenecen a *distintos* mundos —si lo podemos decir así (por lo menos, lo que es simbolizado es un objeto diferente, conjuntos de circunstancias diferentes, o situaciones diferentes de los del símbolo mismo); (2) lo que es simbolizado es de hecho solamente "simbolizado" y no puede alcanzar autopresentación. Como algo simbolizado es, según su esencia, directamente inaccesible, es aquello que no se manifiesta. Naturalmente, el objeto a que se refiere un símbolo y lo convierte en "algo simbolizado" puede darse por sí mismo bajo ciertas circunstancias, pero entonces deja de ser algo que es simbolizado. Y los símbolos y las simbolizaciones son indispensables cada vez que, por una razón u otra, no podemos conocer originalmente el objeto simbolizado, o por lo menos,

en un momento dado, no estamos en condiciones de hacerlo. Por esta razón se emplean tanto los símbolos en la vida religiosa, como también en todas las cosas misteriosas e inaccesibles. (3) Si una situación determinada, real o meramente representada, trae una calidad metafísica a su auto-manifestación, el fundamento óntico de esta última descansa en la situación misma, y ambos —la calidad y la situación que sirve como su fundamento— juegan un papel significante en la obra de arte literaria. Es totalmente diferente en cuanto al símbolo; el símbolo es *solamente* un medio. Se concierne no consigo mismo, sino con lo que simboliza; solamente en retrospectiva puede el símbolo alcanzar cierto sentido, siempre y cuando lo simbolizado sea significante. El papel del símbolo, sin embargo, se agota en su función; todo lo demás que pudiera aparecer en él, pero que no juega ningún papel en la función simbolizante, es totalmente impertinente, en contraste con la situación que encontramos en el estrato de objetos y su función de revelar las cualidades metafísicas.

Otra función relacionada, que puede ser realizada, pero no siempre lo es, por el estrato de objetos, es aquella que ya hemos mencionado: la reproducción o representación (*Repräsentation*). Pero no nos detendremos más en esto.

§52. El problema de la "verdad" y el problema de la "idea" de la obra de arte literaria

En relación con estas últimas consideraciones, podemos ahora procurar solucionar dos de los problemas mencionados antes. El primero es la cuestión de si se puede hablar de "verdad" en una obra de arte literaria, y en qué sentido. El problema proviene de las aseveraciones que hicimos antes respecto a que ninguna oración en la obra de arte literaria es un "juicio" en el sentido correcto del término, y a que el poeta procura dar "realidad" a su obra; proviene también de la acusación de

"irrealidad" que se hace a algunas obras. ¿Será falso nuestro punto de vista, entonces?, ¿o serán estas críticas falsas?, ¿o será este, en fin, un asunto de ambigüedad? Queremos mostrar que este último es el caso.

Con el vocablo "realidad", en el sentido estricto de la palabra, se entiende una relación adecuada entre una *proposición judicativa* y un *conjunto de circunstancias objetivamente existente*, por medio de su contenido de sentido. Si esta relación existe, entonces, la proposición judicativa dada se caracteriza por un cuasi-aspecto relativo, que expresamos con el vocablo "verdadero". En un sentido figurado, la misma proposición judicativa verdadera se llama una "verdad". La transformación (y alteración) del sentido va más lejos cuando por "verdad" nos referimos al correlato *puramente intencional* de la proposición judicativa verdadera; y parece totalmente inadmisible cuando la palabra "verdad" se emplea frecuentemente con el sentido de lo que pertenece a un conjunto de circunstancias *objetivamente existente*. En *ninguno* de estos sentidos de la palabra podemos hablar con razón de la verdad de una obra de arte literaria. En un último sentido, no podemos hacerlo debido a que los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes de ninguna manera pertenecen a la obra de arte literaria. Pero tampoco podemos hacerlo respecto a las tres acepciones anteriores de la palabra, ya que ninguna proposición individual de la obra literaria es una proposición judicativa en el sentido correcto del término. Entonces, si las frecuentemente dadas aseveraciones contrarias no han de ser falsas, la palabra tiene que usarse en un sentido totalmente diferente. De hecho, esta palabra se emplea en distintas acepciones.

Existe, sobre todo, aquel sentido de la palabra "verdad" que se puede aplicar a la función de reproducción que se realiza en algunas obras por las objetividades representadas. Llamamos verdadera a una objetividad representada que está involucrada en la función de reproducción (o a las oraciones que efectúan su constitución) si es la reproducción *más verdadera* de una objetividad real apropiadamente reproducida, *i. e.* cuando es una "buena" copia, una copia fiel, fidedigna, y

precisa. Este concepto de "verdadera" solamente se puede aplicar, en el sentido estricto de la palabra, a las obras literarias de arte "históricas", en las cuales la función de reproducir está verdaderamente presente e intencionada. Las obras "históricas" dentro de la obra de arte literaria pueden ser verdaderas obras de arte, pero constituyen un caso especial de la obra de arte literaria en general. Por ende, lo que es la verdad en cuanto a ellas no es necesariamente la verdad en cuanto a todas las obras literarias. Luego, la acusación respecto a la "falsedad" que se halla en una obra literaria no tiene sentido para todas las obras. Además, la cuestión de si las más o menos correctas reproducciones ocurren en una obra literaria histórica no tiene efecto alguno en su valor puramente artístico. Después de todo, como ya hemos establecido, no puede haber obra artística alguna en la que la reproducción esté *enteramente* correcta. En este sentido, entonces, cada una de esas obras es en cierto grado "falsa".

Cuando pensamos en la "consistencia objetiva", hablamos de la "verdad" de la obra de arte literaria en otro sentido. Por momentos, el autor en su creación está obligado solamente por la consideración de que su obra sea inteligible y que sea concebida como una totalidad unificada. Trabaja con oraciones y complejos de oraciones, y por ende está obligado a cumplir con todas las leyes que tienen que ver con las oraciones y los complejos de ellas. En cuanto al contenido de las objetividades representadas, en principio, éste puede formarse de una manera arbitraria y, en particular, sin tomar en cuenta el grado en que es similar y diferente a las objetividades que conocemos por la experiencia. Sin embargo, una vez establecidos los objetos representados por los contenidos de sentido de las oraciones como objetos de un tipo óntico determinado (es decir, como objetos reales y, en particular, como individuos psíquicos), se debe mantener una consistencia en su determinación subsecuente si han de ser constituidos en el curso pleno de la obra como idénticos y si han de aparecer en el *habitus* de cierto tipo. Si se rompe esta consistencia, su identidad se deshace, o por lo menos la naturaleza óntica dada (real) no es

simulada. Esta consistencia, no obstante, puede mantenerse sólo si el contenido de los objetos representados se forma, por lo menos, de acuerdo con las leyes *a priori* esenciales en la región óntica dada. Si las objetividades representadas son determinadas por las oraciones de tal manera que se cumplan con todas esas leyes y, al mismo tiempo, las distintas reglas empíricas que tienen que ver con objetos de esta naturaleza se satisfacen, entonces se suele decir que son "verdaderas", y como consecuencia se atribuye un valor positivo a la obra aludida. Naturalmente, esto no tiene nada que ver con la verdad en el sentido estricto. La "consistencia objetiva", obviamente, tiene que mantenerse en cada obra en la cual el estrato de objetos está involucrado en la función de reproducción; mas el mantener la consistencia no tiene que llevar consigo una función de reproducir o de representar. Si la función de representación se logra, otorga a una obra dada —siempre y cuando sea intencionada— un valor positivo (aunque en otros aspectos la obra pueda ser "mala"); y, por ende, la consistencia objetiva, también, o es un valor positivo o, por lo menos, una condición para las otras obras literarias *de este tipo*. Por otro lado, no obstante, la consistencia objetiva no tiene que mantenerse en toda obra literaria. No es condición indispensable para la *existencia* de la obra literaria (es claro que hay obras que exhiben ninguna, o una defectiva consistencia objetiva; precisamente aquellas que son criticadas por esta razón), ni es una condición del valor total de la obra de arte literaria. Por el contrario, hay obras de arte literarias cuyo valor artístico está de hecho íntimamente relacionado con una inconsistencia objetiva de cierto grado y son condicionadas por ella —obras que son deliberadamente construidas de tal manera que los objetos representados no producen semblanza alguna de la realidad; es un arte que se alimenta y se quiere alimentar de lo improbable y lo imposible—. Luego, en este sentido, hay, también, obras literarias y de otro tipo de arte inverosímiles.

Finalmente, todavía hay otro sentido en el que se habla de la "verdad" o de la "falsedad" de una obra literaria —aunque uno no sea totalmente consciente del sentido de tal afirma-

ción—. Por razones inherentes al modo de representar y aparecer, puede no haber, a pesar de una observancia escrupulosa de la consistencia objetiva, ninguna manifestación de las cualidades metafísicas que propiamente pertenecen a una situación específica. En otras instancias, sin embargo, esta manifestación puede ocurrir (lo que es posible, siempre y cuando el modo de representación y exhibición se ejecute propiamente, aun cuando la consistencia objetiva se viole). En este último caso, se oye frecuentemente que una obra dada es verdadera. Así que, por "verdad" se quiere decir aquí la calidad metafísica misma o su manifestación en una obra dada. Sea lo que sea la influencia de la presencia o la ausencia de las cualidades metafísicas en los valores artísticos o estéticos de la obra de arte literaria, es evidente que, también en este caso, la "verdad" de una obra no es una condición de su existencia.

Después de estas consideraciones, queda claro que la recurrente búsqueda de una "idea" en la obra, en el sentido de la *proposición verdadera* es, por lo menos en todas las obras superficiales y tendenciosas, un inútil desgaste de esfuerzos, que al fin y al cabo descansa sobre un malentendido concepto del carácter básico de la obra de arte literaria. Tal proposición no se halla en una obra de arte literaria, se le puede deducir de las oraciones contenidas en ella. Una proposición verdadera no sigue de oraciones que no sean proposiciones genuinamente judicativas. Tal como el vocablo "verdad" se emplea en muchos distintos sentidos, así también el término "idea" de una obra tiene una variedad de sentidos. Iríamos demasiado lejos si quisiéramos distinguir y determinar todos estos sentidos del término "idea". El más importante de ellos es aquel por el cual tomamos en consideración la cualidad metafísica que se manifiesta en la culminación de la obra, no sola, por supuesto, sino junto con la situación total en la cual se manifiesta. Es la primera en revelar el papel que una situación dada —como la fase culminante de eventos representados— juega en la totalidad de la obra. Otorga a la obra un misterioso "sentido" escondido en el complejo de eventos representados, un sentido que no puede ser determinado de modo puramente

conceptual. Por decirlo de una manera diferente, y más exacta: en este sentido, la "idea" de la obra se basa en la conexión esencial, llevada a una auto-presentación intuitiva, que existe entre una determinada situación vital, tomada como la fase culminante de un desarrollo que la precede, y una calidad metafísica que se manifiesta en aquella situación vital y extrae su peculiar coloración de su contenido. En la revelación de tal conexión esencial, que no puede ser determinada conceptualmente, está el acto creativo del poeta. Una vez que esta conexión esencial es revelada y percibida, nos permite "entender" la conexión interna de las fases individuales de la obra y abrazar la obra de arte literaria como la pieza total que es.

§53. Conclusión del análisis de los estratos

La larga cadena de nuestra investigación nos ha mostrado la estructura estratificada de la obra de arte literaria en sus características principales; al mismo tiempo, ha desarrollado y ha confirmado con más precisión las aseveraciones que se hicieron al iniciar nuestros argumentos. Hemos señalado también la heterogeneidad de los estratos individuales, sus múltiples papeles y funciones, y finalmente su íntima relación y cooperación. Así, hemos cortado una tajada en la estructura de la obra literaria y hemos mostrado simultáneamente un esquema del cual una exposición nos permitirá responder a preguntas futuras. Esta tajada, sin embargo, no nos permite aprehender la totalidad de la naturaleza de la obra de arte literaria. Nuestro análisis de las cualidades metafísicas, de la "idea de la obra" y los varios sentidos en que se puede hablar de la "verdad" de la obra literaria, pero también nuestra anterior consideración de las formaciones de un orden superior, tanto como la dependencia relativa de las oraciones y complejos de oraciones, han abierto unas perspectivas sobre la estructura de la obra literaria que son diferentes de las que se ven en los varios

estratos y sus interconexiones. Son a estas perspectivas a las que tenemos que dar seguimiento, por lo menos en bosquejo. La tajada transversal de la estructura de la obra literaria debe seguirse en una sección longitudinal.

11. El orden de la secuencia en una obra de arte literaria

§54. Introducción. La alteración o destrucción de la obra por medio de la transposición de sus partes

Tenemos ahora que poner bajo consideración otro sistema de conexiones orgánicas en la obra literaria, mismo que está presupuesto por la presencia de los estratos. Esto tiene que ver con la estructura particular de la obra literaria inherente en ella desde su comienzo hasta su fin. El dato mismo de que una obra literaria tenga algo como un "comienzo" y un "fin" indica una especificidad de estructura que comparte quizá solamente con la obra musical. Se suele decir que la obra literaria y la obra musical son ambas obras de arte "temporal", y se quiere decir con ello que tienen una *extensión temporal*. Tan plausible como parece a primera vista, la afirmación es falsa, y se debe a una confusión entre la obra misma y sus concretizaciones, que se constituyen cuando la obra se lee. No es accidente, ni peculiaridad, ni falla en nuestra organización psíquica, que podamos aprehender las obras literarias solamente en un proceso temporalmente extendido y que las concretizaciones de la obra que resultan también se hallen extendidas temporalmente. Esta manera de la concretización es una exigencia de la propia esencia de la obra literaria, de la misma manera que la esencia de la pintura exige que se aprehenda de golpe, de una mirada. Pero desprender de ello la conclusión de que la obra literaria *misma* está extendida temporalmente es totalmente injustificado. El que la extensión temporal no es un atributo de la obra literaria misma se muestra por el hecho de que, si fuera verdadero este concepto, se tendrían que atribuir *diferentes* extensiones temporales a una y la misma obra, de acuerdo con la longitud de una

lectura dada. Pudiera haber discrepancias significativas aquí. En el espíritu de esta interpretación, se tendría que admitir también que algunas partes de la obra son más "tempranas" que otras y que, en el momento en que se leen las partes "posteriores", dejan de existir (lo que, con referencia a las partes de las *concretizaciones* de la obra, es indudablemente la verdad). Con referencia a la obra misma, sin embargo, queda claro que, una vez que la obra llega a existir, ésta existe simultáneamente en todas sus partes y ninguna de ellas es más "temprana" o "posterior" en el sentido temporal. Así que la obra misma no es una formación que se desarrolla y se extiende temporalmente sobre el eje de su "principio" y su "fin".

No obstante, de hecho hablamos, no sin razón, de un "principio" y de las partes "tempranas" y "posteriores" de la obra, mientras pensamos, no en sus concretizaciones o en el principio, ni en las posteriores fases de los eventos representados en la obra, sino, más bien, en las partes individuales de la obra entera, tomada como un conjunto de todos los estratos. Solamente que esto de "temprano" y "posterior" y de "principio" y "fin" no se entiende en el sentido *temporal*. La pregunta es, entonces: ¿en qué sentido? Este es el problema. Aquí confrontamos una estructura particular de la obra, una estructura que se basa en el orden de las partes de la obra, que, por falta de una mejor expresión, llamaremos el "orden de secuencia".

A fin de mostrar que tal orden, todavía por ser especificado, existe, vamos a procurar mentalmente echarnos en reversa y remover el orden de las partes de una obra dada. Vamos a intentar, por ejemplo, leer una novela dada, *e. g.*, *Los Buddenbrook*, al revés. Esto se puede hacer de distintas maneras: con tener solamente el orden de la oración al revés, pero con cada oración que se lee en el orden acostumbrado; o con el orden de secuencia de las palabras simultáneamente invertido, o con solamente la segunda, pero no la primera invertida, etc. Hagámoslo consistentemente desde el "fin" hasta el "principio" y pensemos, no en el curso de la lectura concreta, sino de lo que se constituye en la lectura "al revés". En cada caso obtenemos, en comparación con la obra original, nuevas

formaciones, que, dependiendo del tipo de inversión, difieren de ella en un grado mayor o menor. De hecho, en una "obra" leída así, las mismas palabras, todas sin excepción, aparecen como en una lectura "al derecho"; la inversión ha cambiado, si no todo, tanto que ya no es cuestión de si estamos tratando de la misma obra o si, por fin, la formación que obtenemos es todavía una obra literaria, en algún sentido. El hecho de que una obra específica "A" fue totalmente cambiada, si no destruida, por la radical inversión del orden de las palabras se ve sobre todo en la apariencia de formaciones fónicas enteramente nuevas (como, por ejemplo, sus propiedades rítmicas, etc.) y la consecuente destrucción, o por lo menos alteración, de todas las funciones realizadas por el estrato fónico de la obra, las cuales tienen una importancia decisiva tanto en la constitución de los sentidos de las oraciones como en los aspectos "mantenidos listos". Puede acontecer —como suele ser el caso— que una oración leída al revés ya no sea una oración, en ningún sentido, y podemos entender el conjunto de palabras como significativo sólo si mentalmente restauramos el orden original (*e. g.*, mesa sobre la está libro el). Es cierto que las reglas gramaticales acerca del orden de la palabra son en alto grado accidentales y debidas a las diversas peculiaridades y simpatías no lógicas de tribus y razas; pero, hay en ellas un núcleo de necesidad, con el resultado de que la ausencia de estas reglas produce un cambio de sentido ("El padre golpea al hijo *vs.* El hijo golpea al padre"), pero más frecuentemente resulta en su completa destrucción (como en el ejemplo anterior). Si las oraciones son cambiadas por inversión en palabras desconectadas, hilvanadas irracionalmente, no pueden producir un correlato intencional de la oración, ni un conjunto de circunstancias intencional. Mas, en este caso, el estrato de objetos de la obra también está ausente, o por lo menos no forma un mundo unificado representado. Y aun si algunos de los aspectos pudieran ser mantenidos listos por las palabras individuales, estarían indiscriminadamente entremezclados. Después de tal inversión, todo lo que quedaría de la obra total sería un montón de palabras.

No necesitamos introducir una destrucción tan extensa de la obra literaria para convencernos de que cada obra de arte literaria posee un orden de secuencia de sus partes y, en particular, de las oraciones que son peculiares a ella. Las consideraciones hechas arriba respecto de la oración y de los complejos de oraciones ya nos han provisto de suficiente prueba. Basta por ejemplo en un drama con poner en reversa el orden de los actos o mezclar escenas para cambiar el drama en un juego de situaciones desconectadas. Su unidad se destruye, siempre y cuando, por supuesto, no reconstruyamos su orden original mentalmente. En un drama bien construido cada escena es una preparación para las que siguen; fluye de las anteriores como el resultado de ellas; las presupone.

Esto tiene que ver no solamente con los acontecimientos externos en que las cosas y personas representadas participan, sino, sobre todo, con todos los cambios internos en las personas, los cambios que ocurren como consecuencias de los eventos externos. Cada acontecimiento deja sus huellas, marcas más o menos visibles, en el alma de cada persona que participa en él. Y por el contrario, cada acontecimiento asume una forma totalmente determinada debido al hecho de que las personas con precisamente estas transformaciones internas, y no otras, participan en él. La transposición de actos o de escenas individuales consecuentemente habrá de tener como resultado que las situaciones determinadas que son constituidas por el contenido de sentido de las oraciones correspondientes y de las personas que en ellas participan sean, como si así fuera, suspendidas en el aire. La transposición causa una determinación diferente para ellas con respecto a aquellos momentos que son la precondición para la situación y ahora faltan, o hace que una situación dada sea "imposible", ya que su base en la historia previa está total o parcialmente ausente. Y esto porque, como ya sabemos, las objetividades representadas reciben su contenido sólo de la estructura de todos los estratos de la obra que quedan, entre los cuales el de las unidades de sentido juega el papel predominante. Si, como resultado de la transposición, las oraciones interconectadas faltan

hasta cierta fase específica de la obra, o si siguen solamente después de una oración dada, la correspondiente objetividad no puede darse. Es como un "torso", cuyo complemento no es posible mientras el lector no vaya más allá de lo que se da en el texto. Naturalmente, en una obra de arte literaria nos encontramos en el terreno de la "imaginación libre", pero esta libertad —como ya hemos mostrado— no es ilimitada. Siempre hay un límite más allá del cual las "imposibilidades" posibles en una obra de arte literaria no pueden proveer el efecto deseado. La totalidad —si acaso todavía lo fuera— representaría entonces un inaguantable batiburrillo de datos inconexos sin sentido; la obra sería una pila y ya no una obra de arte. *Mutatis mutandis*, se pudiera hablar asimismo de los restantes estratos de la obra. Si, como resultado de esta transformación de oraciones, se hicieran tales alteraciones extensivas a los estratos individuales, la polifonía de los momentos cualitativamente valiosos que en ellos se basan sería enteramente alterada si no es que totalmente destruida.

Este intento de destruir la obra prueba a toda satisfacción que cada obra de arte literaria contiene un orden de secuencia, un sistema determinado de posiciones de fases, en el que cada fase se compone de las fases correspondientes de todos los estratos interconectados de la obra y alcanza las cualificaciones determinadas porque ocurre precisamente en un lugar y no en otro. Basándose en estas cualificaciones, el estrato constituyente de la obra, debido a los otros estratos y a las subsecuentes partes de la obra, puede cumplir con algunas funciones, mismas que serían imposibles si ocuparan otro lugar en la obra.

§55. El sentido de la secuencia de las partes de la obra literaria

Cuando hablamos de una "secuencia" de las partes individuales de una obra literaria, la palabra no debe entenderse —como

ya hemos indicado— en el sentido usual, como cuando hablamos de la secuencia de eventos reales en el tiempo concreto. Por otro lado, tenemos que contrastar el orden que nos presenta con aquel que, por ejemplo, como una objetividad ideal, regula los elementos de una figura geométrica. En esta última, un intento de hablar, aun en lenguaje figurado, de un orden de secuencia sería absurdo. Sin embargo, la estructura de la obra literaria requiere de esto, debido al sistema de ubicación de las distintas fases. Por ejemplo, unos determinados conjuntos de circunstancias tienen que ser proyectados "ya" a fin de que se puedan construir otros sobre ellos. Lo mismo se aplica a los otros estratos de la obra literaria. Ciertamente, es muy difícil dar el sentido exacto de este "ya" o de esta "secuencia"; esta dificultad está conectada con el hecho de que la esencia del tiempo con el que ha de contrastarse no ha sido clarificada satisfactoriamente. De todos modos, sí es esencial para el tiempo concreto que haya una distinta "ahora-fase" en el desarrollo continuo temporal, el cual logra por sí mismo, junto con otras objetividades ya existentes, una calidad particular de existencia (o mejor dicho, una existencia real en el sentido verdadero) para luego perderla en el momento en que el "ahora" se transforma en un "pasado"; entonces, en relación con las partes de la obra literaria, que es una formación construida por todos los estratos, no se puede hablar de una "ahora-fase", y por ende de tiempo, en el sentido verdadero. Ninguna de las fases de la obra literaria es distinta, de esta manera, de las otras, siempre y cuando, por supuesto, observemos la obra misma y no una de sus concretizaciones. En relación con esto, la obra literaria, tomada como un todo, tampoco muestra las otras formas temporales de "pasado" y "futuro". Sin embargo, a pesar de ello, no podemos evitar el hablar de una "secuencia" de las fases individuales de una obra y, por ende, de las "fases" mismas. Si quisiéramos aclarar para nosotros mismos el sentido de esta "secuencia", nos impresionaría el hecho de que, en cada caso, es una cuestión de la unilateralidad del acondicionamiento de la constitución, que, sin agotar su esencia, también está presente en una existencia temporalmente desarro-

llándose, pero que, por otro lado, no es posible en una existencia totalmente extratemporal, *e. g.*, en un objeto ideal geométrico. Cada fase de la obra literaria (excepto la primera) muestra movimientos dentro de ella que tienen su fundamento fuera, en momentos de una fase "anterior". Al mismo tiempo, cada fase contiene dentro de sí un sistema de elementos que *no* requiere fundamento en elementos de otra fase. Finalmente, contiene momentos que constituyen la base de un fundamento de momentos determinados de una diferente, una "subsecuente" fase. "Anterior" es como llamamos a la fase que contiene momentos fundacionales que son el fundamento para otra fase, mientras que llamamos "posterior" a aquella fase que contiene elementos que se fundan en otra fase. De hecho, esta "anterior" y esta "posterior" son relativas. Al mismo tiempo, no obstante, es imposible para una fase que es "posterior" con respecto a otra fase también ser "anterior" a ella. Es decir, si una fase dada B contiene elementos que tienen su base de fundamento en otra fase A, entonces: (1) ningún momento de la fase A se funda en un elemento de la fase B; (2) si la fase B contiene elementos fundacionales, ellos funcionan o como la base de fundamento de otros elementos de la *misma* fase o como la base de fundamento de una fase diferente C, que es "posterior" a B. Una fundamentación mutua puede ocurrir solamente entre elementos o momentos de una y la misma fase. Es precisamente por medio de las propiedades de fundamentación que el orden de "secuencia" de las fases en una obra literaria se establece, y empleamos este vocablo debido a que hay relaciones análogas fundacionales en las secuencias reales en el tiempo concreto. Con respecto a la "secuencia" en el sentido que se analiza aquí, tenemos que hacer énfasis en lo siguiente, ya que fue indicado solamente en parte en las determinaciones hechas arriba. (1) Los elementos fundamentales y los elementos fundados por ellos que han de establecer una secuencia de dos fases deben pertenecer a *dos* distintas fases. (2) Cada fase tiene que contener elementos que no tengan un requerimiento de fundamento con respecto a elementos (o momentos) de otra fase. Si no fuera así no sería posible para

dos distintas fases existir independientemente en la obra. Los elementos de una fase que no tienen requerimientos de fundación con respecto a los elementos de otra fase, simultáneamente sirven como la base de la fundación *óntica* de todos los elementos (o momentos) de una fase dada y le otorgan una independencia óntica que es, sin embargo, por otras razones, relativa en un doble sentido. Primero, a pesar de esta independencia óntica, una fase dada (siempre que no sea la primera) contiene elementos (o momentos) que al mismo tiempo tienen la base de su fundamento en una fase diferente, una "anterior". Los elementos (o momentos) posteriores también son doblemente fundados, primeramente porque están ónticamente fundados en los elementos fundacionales de la misma fase y, segundo, porque están fundados en esencia en los elementos de una fase anterior. Esta relatividad de la independencia óntica de una fase causa que ésta sea *no* una totalidad *absolutamente cerrada en sí*, sino solamente una fase, una parte de una totalidad inclusiva, o sea, la obra literaria dada. Su independencia óntica, sin embargo, causa que no sea *parte* de las otras fases, sino solamente que esté en estrecha *relación* con ellas, una conexión en la que de hecho consiste la relación fundacional entre algunos de sus elementos o momentos y los elementos (o momentos) de las "previas" o "subsecuentes" fases de la misma obra. En un segundo sentido, una fase de la obra es sólo de modo relativo ónticamente heterónoma, y en este sentido también ónticamente relativa a las operaciones conscientes subjetivas y, como veremos más tarde, a otra entidad ónticamente autónoma; por ende, en nuestra terminología, puede ser ónticamente dependiente. (3) Cualquier fase "anterior" de la obra existe simultáneamente (en el sentido temporal) respecto de cualquier fase "posterior" de la obra. Aquí está precisamente una cuestión del orden de fundar y no un orden de aparecer y desaparecer en tiempo.

En el "orden de secuencia" de las fases individuales de la obra yace la base para el hecho de que la concretización de una obra literaria pueda desarrollarse solamente en un segmento de tiempo.

Para eliminar los posibles malentendidos, debemos acentuar el hecho de que el orden de secuencia de las fases de la obra no debe confundirse con el mundo co-representado en el estrato de objetos o con el tiempo en que la obra misma existe. Nos ocuparemos de esto más tarde (en el capítulo 13). Con referencia a aquél, sin embargo, se debe notar lo siguiente: se tiene que distinguir entre ellos en el hecho de que una fase "posterior" en la obra frecuentemente presenta una situación que es "anterior" en el tiempo (esto es, en el tiempo representado) que otra, una situación "ya" presente, como, por ejemplo, cuando aprehendemos de la narración de la persona representada la "prehistoria" de una situación que apenas se está presentando. El orden temporal de lo que se representa y el "orden de secuencia" de las fases individuales de la obra son, dentro de amplios límites, independientes entre sí, aunque requeriría de una investigación especial establecer si esta independencia es total o si es limitada, y si lo es, a qué grado. Cierto es que el tiempo representado muestra distintas modificaciones significativas en comparación con el tiempo en el mundo real, no obstante que la misma estructura básica de presente, pasado y futuro está presente. Como contraste, esta estructura básica no tiene significación en la secuencia de las fases de la obra.

La presencia de una "secuencia" de las fases de una obra tiene como consecuencia el hecho de que cada obra tiene una línea determinada de desarrollo y así una *dinámica interna.* Hay fases de una obra que conducen a la fase culminante, y hay fases en sí mismas culminantes. En *una* obra, *e. g.*, un drama, puede haber un gran *número* de estas fases culminantes, como también las fases que pueden compararse con un desaparecerse gradual, un peculiar aumentar y menguar de tensión que en sí mismo constituye un valor estético especial particular. Por otro lado, es posible, por supuesto, que las fases culminantes sean la conclusión de la obra, a fin de que termine precisamente en este punto, etc. Se debe notar, sin embargo, que *cada estrato* de la obra literaria puede presentar su *propia* dinámica interna, con el resultado de que la fase

culminante en un estrato no tenga que corresponder necesariamente con las fases culminantes en los otros estratos. Diversas combinaciones son posibles aquí, y conducen hacia una amplia gama de posibles armonías polifónicas y/o disonancias. Como en muchos otros puntos, nos tenemos que limitar al establecimiento del dato básico e indicar la dirección de futuras investigaciones. Porque en este punto, como en varios lugares, muchos problemas se presentan y, en particular, el más importante, el de la "composición", que como muchos otros, puede resolverse de una manera satisfactoria solamente sobre la base de las estructuras y complejos que hemos expuesto aquí.

Hemos presentado, por lo menos en su bosquejo general, las características principales, las estructuras básicas de la obra de arte literaria. Es tiempo ahora de complementar nuestra consideración y sacar nuestras conclusiones.

TERCERA PARTE

SUPLEMENTO Y CONCLUSIONES

§56. Introducción

Hasta este punto hemos dirigido la atención a una serie determinada de obras en las cuales, siguiendo nuestra intuición original, y todavía no clarificada, pudimos ver ejemplos de obras literarias que lo son con cierto grado de certidumbre. En el transcurso de nuestros estudios se aclaró el objeto de estudio en estos casos. Al principio de nuestra indagación, sin embargo, señalamos el peligro de que el limitar nuestros análisis a estos ejemplos sería presuponer la validez de nuestras originales y no clarificadas intuiciones y opiniones, y por ende pudiera llevarnos a un falso concepto sobre qué es la obra literaria (o la obra de arte literaria). Para protegernos de este peligro, tenemos que volver nuestra atención a los más importantes de los casos cuestionables, aquellos cuya especificidad y afiliación a las obras literarias (u obras de arte literarias) antes no se había aclarado.

§57. La obra teatral[24]

Vamos al teatro para "ver", por ejemplo, *Don Carlos* de Schiller. ¿Tratamos entonces con una obra literaria, o hay algunas pro-

[24] Llamamos "obra teatral" a todo lo que se representa sobre las tablas del teatro, sin distinguir entre "drama", "tragedia," o "comedia". Aquí no hablamos del drama musical (ópera) o la comedia musical (opereta), debido a que la introducción de elementos musicales los constituye en formas especiales de la obra de arte.

piedades especiales que se presentan aquí que tracen una línea clara entre los casos estudiados previamente y la "obra teatral"? ¿Qué es, de hecho, lo que pasa cuando asistimos a la obra teatral? ¿Será idéntico el *Don Carlos* que leemos al que "vemos" en las tablas?

En primer lugar, tenemos que distinguir entre cada presentación teatral individual y la "obra teatral" misma, que se presenta muchas veces. Cada actuación es un acontecimiento particular que, aunque no puede designarse como real en todo respecto, sin embargo, tiene su fundamento en acontecimientos reales. Cada presentación difiere de otras en varios detalles, aunque, en cada presentación, la misma obra teatral se presenta, de hecho, aun cuando se presente "mal". Por cierto, la presentación no puede ser demasiado "mala", pues en casos extremos la obra teatral no alcanzaría expresión, en absoluto.[25] Pero es precisamente en una "mala" presentación cuando vemos más claramente la distinción entre la presentación y la obra teatral misma. La aseveración de que una "buena" presentación debe ser realizada en tal manera en sí presupone esa distinción. La pregunta es solamente si lo que está presentado en cada actuación particular corresponda a la obra "escrita" o si es una obra "teatral" diferente de ella. Si es esta última, tendremos que contrastar algunas obras literarias de un cierto tipo ("obras dramáticas") con las "obras teatrales" realizadas sobre las tablas, que se verán como heterogéneas; si es la anterior, tendremos que aceptar solamente un tipo especial de concretización de las "obras dramáticas", es decir, el tipo que se realiza en la actuación.

Si observamos un drama dado (*e. g. Don Carlos*) tal como se nos aparece en sus varias lecturas, y luego lo comparamos con el "mismo drama" (como lo solemos llamar) tal como se nos da en las varias actuaciones, nos impresionan tanto la se-

[25] Un caso especial de eso son las presentaciones en las cuales algunas escenas (partes) de una obra se han suprimido por alguna razón. Podemos decir, entonces, que solamente algunas partes de la obra fueron representadas, o —si lo borrado es extenso y si hay una tradición de siempre borrar lo mismo— que es otra obra, diferente de la creada por el autor.

mejanza como la diferencia entre ellos. La diferencia está principalmente en la manera en que las objetividades son representadas en los dos casos de los conjuntos de circunstancias, y en la manera en que aparecen en sus aspectos. En el drama (obra teatral) *escrito* hay, como ya hemos establecido,[26] dos textos diferentes: el texto principal, *i. e.*, las palabras y las oraciones dichos por las personas *representadas*, y el texto lateral (direcciones para su escenificación), *i. e.*, "información" extra dada por el autor. En la obra teatral ejecutada esta información está eliminada del *texto*. Consecuentemente, la "doble proyección" de conjuntos de circunstancias de que hemos hablado antes también está eliminada, y las oraciones que constituyen el texto principal también dejan de participar en lo que está representado en las direcciones de escenificación, y pierden su carácter de estar "entre comillas". La función de la proyección, la cual se efectúa por las direcciones de escenografía en el drama que se lee, se cumple por las adecuadamente cualificadas *objetividades reales*, que aparecen en sus correspondientes aspectos, pero que no son inequívocamente determinadas[27] con respecto a su individualidad. Estas objetividades "juegan un papel", como se suele decir, o, más precisamente, cumplen con las funciones de reproducción y *representación*. De hecho, representan aquellos objetos que, en un "drama" que se lee, son proyectados *intencionalmente* tanto por las direcciones de escenificación como por el texto mismo.[28] Estos objetos representantes no tienen que ser precisamente aquellas cosas y personas reales que en una representación dada se hallen sobre las tablas, pero deben ser constituidos de tal manera que puedan cumplir, por lo menos en parte, con la función de reproducir y representar las objetividades repre-

[26] Véase parágrafo 30, inciso 6.

[27] Son plenamente individualizados solamente en una representación concreta. Aquí, entre otras cosas, vemos la diferencia entre la obra en sí y sus representaciones individuales.

[28] Pero no las cosas y personas reales que quizá sean reproducidas por las objetividades representadas. Como resultado, en el caso de una obra histórica, se presenta una complicación especial e interesante.

sentadas en la obra teatral y de hacerlas aparecer en sus aspectos visuales y acústicos.[29] En lo básico, es primordialmente una cuestión de poner un preciso "así-parece" apropiadamente para formar los aspectos correspondientes a fin de que los objetos representados puedan aparecer en los aspectos *concretos* que han de ser experimentados por el "espectador". Así, la obra teatral difiere de la obra *puramente* literaria, como la llamaremos de aquí en adelante, en que otros medios de representación, totalmente nuevos, excluidos por la naturaleza esencial de la obra puramente literaria, aparecen en ella: (1) los objetos reales involucrados en realizar la reproducción y representación, y (2) los aspectos apropiadamente formados y predeterminados por las propiedades de aquellos objetos reales en los cuales las objetividades representadas han de aparecer. Estos aspectos no solamente son *mantenidos listos* por los distintos medios, como en la obra puramente literaria, sino que están determinados concretamente —al grado de que su contendido depende de los objetos que aparecen— por representar los objetos como aspectos de los objetos representados, con el resultado de que solamente se necesita al espectador a fin de que sean actualizados plenamente en concreto.

No se debe pensar, sin embargo, que *todos* los detalles de las objetividades representadas en una obra teatral son representadas por los objetos reales representativos. Esto se aplica de lleno solamente a lo que está intencionadamente proyectado por las direcciones de escenografía; se aplica parcialmente también a los objetos físicos y a las situaciones determinados en el texto *principal*, que se encuentran (o se realizan) sobre las "tablas". En contraste, los procesos psíquicos de los "héroes" —que son expresados o por la función de manifestación

[29] Para que resulten estas funciones, o sea, que los objetos representados sean comprendidos en una presentación concreta, es necesario que esté presente un "espectador", quien tiene que ejecutar experiencias especiales de aprehensión. Estas experiencias, desde luego, no son parte de la obra ni de las concretizaciones. Se debe notar que estas experiencias no son verdaderas percepciones, aunque, con respecto a su intuición, son semejantes a la percepción.

de las oraciones que se pronuncian (a menos que esté hecha por la "mímica" del que la "representa") o por aquello a lo que se hace referencia "sobre las tablas"— son representados y aparecen como una obra puramente literaria. Además, los medios de representar y retratar (los conjuntos de circunstancias puramente intencionales y los aspectos esquematizados y mantenidos listos, ambos proyectados por las oraciones), que son característicos de la obra puramente literaria, no pierden tampoco su función en la obra teatral siempre y cuando sean proyectados y determinados por las oraciones del texto principal. La función de estos conjuntos de circunstancias, sin embargo, cambia significativamente en una obra teatral. En una obra puramente literaria, ellos forman los medios esenciales y más importantes de representación, con el resultado de que la constitución de las objetividades representadas depende primera y esencialmente de ellos, y en unos casos como suplemento por los aspectos mantenidos listos. En la obra teatral, por lo contrario, en primer lugar, estos conjuntos de circunstancias no tienen que constituir las cosas que representan, debido a que esta constitución —que de por sí siempre es incipiente— es efectuada por los objetos reales que cumplen con la función de reproducción. Las cosas y las personas que hacen la representación están presentes desde el principio, mientras aquellas que son representadas son constituidas como cosas por medio de las propiedades correspondientes de los objetos reales y por la función representante de ellos, haciendo que las cosas y personas representadas nos sean dadas desde el comienzo (siempre y cuando haya la actitud correcta de parte del espectador). Aun los conjuntos de circunstancias intencionales que constituyen la acción realizada "sobre las tablas", y son ejecutados por las personas representadoras, comparten la función constitutiva con los objetos representadores, los "actores", debido a que estos actos, por lo menos en sus componentes puramente físicos, son producidos por el "juego" del actor. Y en cuanto los conjuntos de circunstancias caigan en la esfera de existencia puramente psíquica, ellos también comparten su función de representación, por lo menos en cierto

grado, con la multiplicidad de fenómenos de expresión del activo "jugador en las tablas" y, en particular, con las cualidades de manifestación de las palabras y oraciones realmente pronunciadas por el actor. Con respecto a ello, el papel de los conjuntos de circunstancias intencionalmente proyectados es de importancia auxiliar secundaria; facilita la interpretación del fenómeno de expresión (que con frecuencia no se expresa plenamente y no es suficientemente inequívoca) y, por medio de ello, la viva aprehensión de los estados psíquicos. Así que, en una obra teatral, un elemento que en la obra literaria no está presente asume el papel de la representación. Solamente cuando se hable de objetos y eventos y se informe sobre ellos, los "objetos" que están "fuera" de las tablas, la manera en que están representados será la misma que en una obra puramente literaria. Pero en una obra teatral es una desventaja tener en ella demasiado de estas "historias" e informes.

A la luz de lo que hemos dicho, sería una equivocación afirmar —como nosotros mismos, según la práctica común expresada arriba— que una obra teatral es una realización de la obra puramente literaria correspondiente. Porque, por un lado, dos de los estratos de esta última no puede ser realizados, *i. e.*, el estrato de unidades de sentido y el de las objetividades representadas. Los otros estratos, no obstante, tampoco son "realizados", sino solamente modelados por los estratos correspondientes de la obra puramente literaria y, por ende, son en relación con ella formaciones totalmente nuevas. Por otro lado, aparecen en la obra teatral las diferencias estructurales que hemos mencionado, que la hacen una obra totalmente nueva respecto a la correspondiente obra puramente literaria. En la obra teatral tratamos con un *tipo de obra diferente* de la obra *puramente* literaria. A pesar de ello, hay un nexo estrecho entre la obra teatral y la correspondiente obra puramente literaria, siempre y cuando esta última exista en realidad, lo que —tenemos que acentuar— no siempre es el caso. Es precisamente la identidad de los estratos no realizables de las unidades de sentido y de las objetividades representadas lo que de hecho permite que sea establecida una

coordinación entre estas dos obras heterogéneas, y nos permite hablar en *este* sentido, y solamente en este sentido, de "uno y el mismo" drama en las dos formas, la de la obra teatral y la de la obra puramente literaria.

Sin embargo, si la obra teatral no es una obra *puramente* literaria, es entonces un *caso fronterizo*. Las razones son las siguientes:

1. En una obra teatral se encuentra una estructura estratificada análoga a la de una obra puramente literaria, con la diferencia de que aparecen nuevos elementos y algunos de los estratos juegan un papel modificado.

2. Los estratos de las unidades de sentido y de las formaciones fonéticas también se presentan en la obra teatral y juegan un papel tan significante como en una obra puramente literaria. Si se quiere aplicar el término "literaria" a la obra teatral, se tendrá que incluirla entre las obras literarias, aunque no como *puramente* literaria.

3. En relación con la estructura estratificada, una polifonía de cualidades de valor, que antes encontramos esenciales para la obra literaria, también está presente en la obra teatral.

4. Además, la modificación cuasi-juicial de las oraciones pronunciadas no falta aquí.

5. Asimismo, las cualidades metafísicas pueden manifestarse en una obra teatral, y esta manifestación suele tener una expresividad superior a la que es posible en una obra puramente literaria.

6. Finalmente, aquí también, hay una estructura particular de las partes, y ésta condiciona los varios efectos de la dinámica interna de la obra.

Estas diferencias y semejanzas nos conducen a considerar a la obra teatral como un caso *fronterizo* de la obra literaria. Al mismo tiempo, la obra teatral constituye un transición a obras de otro tipo, que muestran cierta afinidad con las obras literarias pero que no pueden clasificarse con ellas, y están entre la obra literaria y la pintura. Estas obras son la pantomima y el cine (mudo).

§58. El drama cinematográfico [la película]

Enfocamos ahora nuestra atención en el drama cinematográfico. Vamos a considerar un caso ideal en que tratamos con un drama cinematográfico totalmente mudo, uno totalmente desprovisto de la información "escrita" acostumbrada. Por otro lado, nos interesa aquí solamente el drama terminado y no su modo técnico de formación. En particular, nos ocuparemos de la relación entre el drama cinematográfico y la obra puramente literaria. Por supuesto, nos limitaremos a una exposición de la estructura básica del drama cinematográfico sin entrar en sus numerosos problemas especiales.

¿Qué es lo que el drama cinematográfico nos presenta? Nos presenta un conjunto discontinuo de "imágenes" que esconde su discontinuidad, al ser cada imagen una reconstrucción por medios fotográficos de un aspecto visual de determinado objeto o situación objetiva. Estas imágenes se siguen una tras otra evocando la apariencia de determinadas objetividades, tal como lo hacen las pinturas; sin embargo, lo hacen de una manera esencialmente ampliada y alterada, ya que en su sucesión y fusión permiten la apariencia de *eventos en su desarrollo total concreto*, temporalmente extendidos. Esto está excluido de la pintura. En el drama cinematográfico, sin embargo, no hay ni estrato de formaciones fónicas ni de unidades de sentido, dos que sí aparecen en la obra literaria. Por ende, podemos decir, tiene solamente la mitad de los estratos esenciales para la obra de arte literaria. Consecuentemente, *no es* una obra literaria, en sentido estricto. Pero no es sólo el número de estratos lo

que hace la diferencia esencial entre el drama cinematográfico y una obra de arte literaria; más bien, es el hecho de que el último estrato constituyente del drama cinematográfico no es el estrato de las unidades de sentido sino exclusivamente el estrato de los aspectos visuales. En otras palabras, la materia constitutiva única es la de los aspectos visuales *reconstituidos,* y ellos cumplen con su función constitutiva efectuando la apariencia de las correspondientes objetividades.[30] Por esta razón alcanzan una importancia decisiva aquí. Cosas y gentes nos son dadas en acontecimientos cuasi-perceptuales, "desde afuera", por decirlo así, y todo lo que experimentamos de ellas —de hecho, todo lo que son— ha de tener su base en los aspectos reconstituidos. Esto conduce a ciertas dificultades técnicas y hace necesarios ciertos mecanismos especiales cuando lo que ha de ser representado son las ocurrencias puramente psíquicas de las personas representadas, ya que el sentido de su habla es inaccesible. En un drama cinematográfico totalmente mudo, aquellas ocurrencias psíquicas que no pueden manifestarse en los modos corporales de comportamiento o por atributos corporales, son o totalmente inaccesibles (o, con más precisión, no son constituidas) o son constituidas sólo indirectamente, puesto que son determinadas por situaciones directamente aparentes. Así, su aprehensión por el espectador siempre presupone operaciones subjetivas especiales. En un drama cinematográfico mudo, entonces, en este respecto, se imponen límites de representación, aunque en otros respectos los límites son más liberales, por ejemplo, en comparación con el teatro, donde se carece de tales medios técnicos. Este límite en la representación de las ocurrencias psíquicas también produce un cambio en el centro de gravitación de la existencia: la esfera emotiva, y en particular las emociones, sentimientos y pasiones, etc., que son violentas, potentes y marcadas con cierta

[30] No se debe olvidar que aquí el estrato de aspectos en el drama cinematográfico no es idéntico al correspondiente estrato en la obra literaria. En una obra literaria los aspectos esquematizados están "mantenidos listos" y dependen en su constitución de los otros estratos. En el drama cinematográfico no están esquematizados en el mismo sentido.

incultura y rudeza, aparece en el primer plano; en contraste, la esfera de las operaciones intelectuales, lo totalmente interno, lo sutil, lo introspectivo y lo contemplativo en la vida espiritual y mental, está relegado al trasfondo, si no eliminado totalmente. En relación con ello, la gama de cualidades metafísicas que puede manifestarse en un mundo representado cinematográficamente es esencialmente estrecha.

No obstante, es innecesario ver esto como una deficiencia en el drama cinematográfico. Solamente aquel que lo considere como una imitación del teatro pensaría así. La verdad, sin embargo, es que el drama cinematográfico solamente retrata un segmento *diferente* de existencia, o sea, todos los eventos (y no solamente "movimientos", como afirma erróneamente Irzykowski) y cosas que pueden ser retratados por medio de sus aspectos *visuales*. Al mismo tiempo, lo concreto de los aspectos reconstituidos, tanto como la posibilidad de hacer más accesibles y más comprensibles por medio de los mecanismos técnicos apropiados (*e. g.*, ampliar una imagen dada) los aspectos que casi desaparecen en el proceso normal de percepción, provocan que se retraten los varios modos de comportamiento físico y corporales (o modos directamente basados en lo corporal) de las objetividades (personas, animales, cosas) que participan en los acontecimientos representados más marcadamente de lo que es posible por medios sólo literarios. Es que solamente en el drama cinematográfico el énfasis tiene que estar sobre los acontecimientos *visuales*; en cuanto a que sea posible, toda la historia representada tiene que desarrollarse en ellos. Si no, como Irzykowski correctamente acentuaba, el cine puede derivarse a solamente una existencia parásita respecto al teatro y a la literatura. Por otro lado, es precisamente lo concreto de la reconstrucción de aspectos la razón por la cual parecen más poderosos y atractivos, a un grado incomparable, que en una obra literaria, un elemento inherente en el juego. Y, de hecho, el valor artístico de un drama cinematográfico depende, en primer lugar, de la selección de los aspectos reconstituidos, sus cualidades decorativas y otros estéticamente pertinentes, y solamente en se-

gundo lugar de los movimientos correspondientes de las objetividades representadas.

No se debe, sin embargo, ir demasiado lejos en esta dirección y considerar el estrato de las objetividades representadas impertinente y aun innecesario, ya que no se puede pasar por alto el hecho de que ser un aspecto de *algo* es parte de la esencia de un aspecto. La idea de un drama cinematográfico "abstracto" —como lo llamó Irzykowski—, es decir, uno en que el estrato de lo representado y retratado esté totalmente ausente, pudiera ser técnicamente posible, pero no sería un drama cinematográfico, sino, más bien, un tipo de obra totalmente heterogéneo —aunque se pudiera producir con el mismo aparato—. Si estamos de acuerdo en que los dos estratos son indispensables en el drama cinematográfico, también tememos que estar de acuerdo en que una polifonía de elementos heterogéneos y de las correspondientes cualidades de valor estén presentes, aunque aquí es esencialmente más pobre y más sencillo que en la obra puramente literaria. No lo contradice el hecho de que el espectador ingenuo promedio esté sintonizado casi exclusivamente a los eventos y cosas retratados.

Recapitulemos: el drama cinematográfico *no es una obra literaria.* Sin embargo, como consecuencia del hecho de que, en principio, las mismas objetividades (con las limitaciones mencionadas) son representadas en él, y de que posee un estrato de objetividades aunque en un grado menor, está *relacionado* con la obra de arte literaria. Si es una obra de arte, estará más cerca a la obra de arte literaria que, por ejemplo, a obras musicales o arquitectónicas, y también estará más cerca que a la pintura y las artes gráficas. Es —si nos atrevemos a decirlo— teatro corrompido, que, por un lado, ha perdido los dos estratos lingüísticos, pero, por otro lado, en lugar de emplear objetividades reales para la función de reproducción, echa mano exclusivamente de los aspectos reconstruidos y de algunos respectos deconstruidos (deformados) como medios de representación.

Como la obra literaria, el drama cinematográfico también puede ser una obra de arte o simplemente una obra informa-

tiva o un informe científico (por ejemplo, estudios del vuelo de los pájaros, ilustraciones para su uso en psicología, biología, medicina, etc.). En esto hay una nueva relación entre el drama cinematográfico y las obras literarias. Si es una obra de arte, las objetividades representadas aparecen, no como reales, sino como cuasi-reales; aparecen en el *habitus* de realidad. Son también solamente objetividades puramente intencionales, y su intencionalidad pura se acentúa por el hecho de que las "imágenes" proyectadas no son reales, objetos ónticamente autónomos, sino sólo fantasmas, que primeramente tienen que ser interpretados por las propias operaciones subjetivas como apariciones de objetividades representadas. La intencionalidad de las objetividades representadas asimismo no son inalteradas por el hecho de que son cosas reales, personas y eventos que fueron fotografiadas durante el proceso de la producción de la película. Esto debido al hecho de que los objetos fotografiados, por decirlo así, no fueron sencillamente objetos reales. Cumplen con la función de reproducción y representación; juegan un papel. Y no son objetos reales en cuanto objetos reales, más bien lo que es reproducido y representado por ellos (de acuerdo con las fotografías que se hicieron y la proyección ejecutada) es lo que pertenece como un estrato a la estructura del drama cinematográfico. Por otro lado, es muy diferente cuando se trata de una película informativa o científica (por ejemplo, el noticiero). Aquí las cosas reales fotografiadas como cinematografía no juegan ningún papel. Son fotografiadas en su existencia y esencia simples. Cualquiera que sea la razón, son ellas mismas las que queremos aprehender, de esta manera indirecta, en su esencia y ocurrencia. En contraste, las objetividades puramente intencionales proyectadas por los aspectos reconstituidos cinematográficamente ahora cumplen con las funciones de reproducción y representación con el fin de darnos de una manera casi perceptual las cosas y eventos que una vez fueron fotografiados.

§59. La pantomima

Un caso fronterizo entre el teatro y el drama cinematográfico es la pantomima. Está relacionado con el teatro porque en ella, como en el teatro, las objetividades reales se involucran en las funciones de reproducción y representación, y predeterminan los conjuntos de aspectos plenamente concretos. Con el drama cinematográfico tiene en común el que le faltan los dos estratos lingüísticos y, por ende, sufre una limitación en la representación que es análoga con la del cine (mudo). Al mismo tiempo, sin embargo, también difiere del cine en que los aspectos, los movimientos y los modos de comportarse de los actores se forman de tal manera que el elemento lingüístico que falta *se suple* por otros medios. La pantomima cuenta con *decir*, por medio de la mímica y de la gesticulación de las personas que actúan, lo que se pudiera decir más fácilmente con palabras. Es casi como un teatro de los mudos y sordos. Esto es precisamente lo que no ocurre en el caso del drama cinematográfico. Así, los límites de la representación en la pantomima son más estrechos que en el drama cinematográfico, ya que no se tienen dispuestos los apropiados y versátiles medios técnicos.

Esto nos permite afirmar que hay una relación entre la pantomima y las obras literarias, pero ninguna verdadera afiliación. No podemos entrar en detalles sobre este tema.

§60. El trabajo científico; el informe sencillo

Un caso fronterizo de la obra literaria de mucho más importancia es el trabajo científico. Difiere en muchos aspectos de la obra de arte literaria, aunque se sitúa relativamente cerca de ella. Muestra una estructura de estratos que es totalmente análoga a la de la obra de arte literaria, con la diferencia de que

los elementos de los estratos individuales, tanto como el papel de cada uno, son parcialmente diferentes. Todas estas diferencias están íntimamente conectadas con la función que cumple la obra científica en la vida espiritual del hombre: establecer resultados cognoscitivos, alcanzados y transmitidos a otros sujetos conscientes. Precisamente esta función, sin embargo, es lo que, en nuestro sentido del término, la obra literaria no puede lograr.

Las diferencias entre los dos tipos de obras en cuestión son las siguientes:

1. Las oraciones que aparecen en una obra científica son casi exclusivamente juicios reales. Pueden ser verdaderos o falsos, según el caso, pero se presentan como verdaderos. Tanto la modificación cuasi-juicial de las proposiciones aseverativas como las modificaciones análogas en todas las otras proposiciones que caracterizan la obra literaria faltan aquí. Aun cuando, ocasionalmente, una pregunta puramente retórica aparece, una que en principio podría ser reemplazada por una proposición aseverativa, se presenta como una pregunta válida.

2. La estructura del trabajo científico consiste naturalmente en correlatos puramente intencionales de las oraciones (casi exclusivamente conjuntos de circunstancias) y las objetividades representadas. Pero, debido a que las oraciones que aquí predominan son en su mayoría juicios verdaderos, la raya de los sentidos contenidos pasa enmedio del contenido de los correlatos puramente intencionales de las oraciones a fin de que las oraciones se refieran a conjuntos de circunstancias objetivamente existentes o a objetos en ellos contenidos. Los conjuntos de circunstancias, en principio, son "transparentes" y difieren de los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes solamente cuando tratamos con proposiciones falsas o, por lo menos, con proposiciones dudosas, y también cuando el conjunto de circunstancias objetivamente existente todavía no puede ser

aprehendido. Sería un error pensar que las objetividades representadas en un trabajo científico cumplen con la función de reproducción y por virtud de esta función son solamente las oraciones las que se refieren a las ónticamente autónomas objetividades retratadas. Este puede ser el caso, pero no cuando el trabajo científico cumple con su propia función; es posible sólo en la forma particular que se le impone cuando se le construye como una "concepción" de un autor dado, como frecuentemente es el caso en, por ejemplo, el trato histórico de obras filosóficas. Solamente entonces las objetividades representadas cumplen con las funciones de reproducción y representación, y en estos términos la obra entera se asemeja a algunas obras literarias.

3. En un trabajo científico, tanto en el estrato de formaciones fónicas como en el de las unidades de sentido, puede haber propiedades que, vistas en sí mismas, contienen cualidades estéticas de valor y que, en conjunto con correspondientes elementos en los otro estratos, producen una polifonía de valor. Pero aunque ésta no está prohibida en un trabajo científico, es un lujo innecesario. No se espera de un trabajo científico que tenga estas propiedades; lo que se espera es que contenga proposiciones verdaderas y encierre tales propiedades estructurales que faciliten la función de un intercambio cognoscitivo. Todo lo demás tiene que sujetarse a este propósito central. Esto, sin embargo, precisamente no es esencial para las obras literarias y, en particular, las obras de arte literarias, y es, de hecho, excluido de las obras de arte *genuinas*. La cuestión de cuál sea la estructura de los trabajos científicos, y la de las diferencias entre ellos y las obras de arte literarias, sería un tema de un análisis especial extensivo.

4. Los trabajos científicos pueden contener, como estrato especial, conjuntos de aspectos esquematizados mantenidos listos, siempre y cuando las oraciones se refieran a objetos que

pueden aparecer en conjuntos de aspectos. Si los aspectos de alguna manera están presentes en la obra, sin embargo, tendrán que jugar un papel esencialmente diferente que en una obra de arte literaria. Es decir, entran en el juego como medios auxiliares, y aun a veces indispensables, para la transmisión de resultados cognoscitivos. La presencia de los momentos decorativos es, entonces, totalmente dispensable y, de hecho, frecuentemente un estorbo.

5. Finalmente, la posible manifestación de las cualidades metafísicas es esencial solamente cuando una cualidad metafísica dada sea en sí el tema del resultado cognoscitivo que se logra o se transmite, o, por lo menos, contribuye a la transmisión. En todas las otras instancias, su manifestación no es esencial y puede ir en contra de la función principal del trabajo científico, y se debe entonces evitarla.

Mutatis mutandis, todo lo dicho arriba puede aplicarse también al simple informe o al reportaje. No podemos entrar en este asunto con más detalle ahora.

§61. Introducción

Hasta este punto hemos tratado con la obra de arte como una objetividad en sí, y hemos pretendido verla en su estructura característica. La hemos considerado como algo aislado del trato vivo de los individuos psíquicos y por ende también de la atmósfera cultural y de las varias corrientes espirituales que se desarrollan en el curso de la historia. Solamente en aquellos lugares donde la obra literaria misma indicaba operaciones subjetivas nos fue necesario recurrir a los elementos subjetivos. Ahora es el tiempo de volver a la obra en contacto con el lector e introducirla en la vida espiritual y cultural a fin de ver qué situaciones y problemas nuevos resultan. Es necesario también porque nuestras observaciones nos han conducido a la conclusión de que la obra puramente literaria es una formación que es un esquema en varios respectos, que tiene "vacíos", manchas de indeterminación, aspectos esquematizados, etc. Por otro lado, algunos de sus elementos muestran cierta potencialidad, que hemos sugerido con la expresión "mantenidos listos", no obstante que en el trato vivo que tenemos con ella durante la lectura, una obra literaria determinada no parece exhibir tales manchas de indeterminación, esquematizaciones o alguna potencialidad de los aspectos mantenidos listos. Surgen entonces las preguntas: ¿cómo aparece la obra durante la lectura?, y ¿cuál es el correlato inmediato de esta lectura? Ya hemos tenido ocasión para indicar que ha de hacerse una distinción entre la obra misma y sus concretizaciones, las cuales difieren de ella en varios respectos. Estas con-

cretizaciones son precisamente lo que se construye durante la lectura y lo que, por así decirlo, forma el modo de apariencia de una obra, la forma concreta en que la obra misma está aprehendida. La tarea que nos espera es la de describir las propiedades de la concretización de una obra literaria y señalar las relaciones, por un lado, entre las concretizaciones y, por el otro, entre las concretizaciones y las experiencias subjetivas en que están constituidas.

§62. Las concretizaciones de una obra literaria y la experiencia de su aprehensión

¿Qué es lo que tenemos en mente cuando hablamos de una "concretización" de una obra literaria? En lugar de responder directamente la pregunta, primero vamos a distinguir estas concretizaciones de las operaciones subjetivas y, más en general, de las experiencias psíquicas que tenemos durante la lectura. La obra literaria que leemos, cuya lectura oímos, o vemos en el teatro, es —según nuestros análisis previos— un objeto complejo y estructurado hacia el cual nos dirigimos en un complejo de actos conscientes y otras experiencias que no tienen la estructura de actos. Es precisamente por la complejidad de su estructura y por la heterogeneidad de sus elementos que todas estas experiencias y actos son de naturaleza diversa y pueden ser afectados por sus varias combinaciones y complicaciones. Estos son, sobre todo, los varios actos cognoscitivos, tales como los actos perceptivos, en que los signos verbales, sonidos verbales y las formaciones fonéticas de un orden superior son aprehendidos (o percepciones de cosas y personas que se encuentran sobre las tablas), los actos de aprehender sentidos que se basan en los actos cognoscitivos, y, finalmente, actos de imaginación que contemplan las objetividades y situaciones representadas y, si es necesario, las cualidades metafísicas que se manifiestan en ellos. Esta contemplación

imaginativa, por su parte, se basa en los primeros actos mencionados. En los actos perceptivos, por los cuales aprehendemos el estrato fonético (o los objetos reproducidos se presentan a nosotros en la obra teatral), son simultáneamente experimentados tanto la contemplación imaginativa de las objetividades representadas, como conjuntos de aspectos concretos en la forma de modificaciones perceptivas o imaginativas. Cierto, si el lector se somete a la obra, se experimentan precisamente los aspectos cuyos esquemas fueron mantenidos listos por la obra. Además, se despiertan en el lector las varias experiencias de gozo estético, experiencias en que los valores estéticos tienen su fuente y posiblemente alcancen su desarrollo explícito. Finalmente, la lectura evoca en la mente del lector (o espectador) varios sentimientos y emociones. Es cierto que ya no pertenecen al grupo de experiencias en que la obra literaria está *aprehendida concretamente*; sin embargo, no dejan de tener influencia en esta aprehensión.

La situación que encontramos en el sujeto psíquico durante una lectura es sumamente complicada, y se requeriría de un análisis especial para poderla disecar completamente. Como ya hemos notado, la complejidad y la variedad de esta situación es una imagen de espejo de la estructura de una obra literaria. Por decirlo de alguna manera, para hacerle justicia, esta estructura nos exige percibirla no solamente en simples experiencias totales sencillamente construidas, sino, más bien, desarrollar una gran variedad de los distintos actos de consciencia y de experiencia. La complejidad de la aprehensión total de una obra es como si el *ego* experimental tuviera demasiado que hacer simultáneamente, y no pudiera darse equitativamente a todas las partes de una total aprehensión. Del conjunto de actos entretejidos y experimentados (o ejecutados) simultáneamente y de otras experiencias, solamente unos cuantos se efectúan como centrales y con plena actividad del *ego*; los demás, aunque experimentados y efectuados, son solamente "co-efectuados" y "co-experimentados". En el proceso hay cambios de criterio constantes con respecto a cuáles de los actos componentes (o experiencias) son centrales en un mo-

mento dado y cuáles se desarrollan marginalmente o "de paso". Junto con este cambio, además, hay un cámbio también en la dirección de nuestra atención. Consecuentemente, las partes y los estratos de la obra que pueden verse claramente en la lectura son siempre diferentes; los demás se hunden en una semioscuridad, una semivaguedad, donde solamente co-vibran y co-hablan, y, precisamente por eso, colorean la obra total de una manera particular. Otra consecuencia de este cambio constante y de las varias maneras en que participamos en esta o aquella experiencia, es el hecho de que la obra literaria nunca esta *totalmente* comprendida en *todos* sus estratos y componentes, sino siempre parcialmente, siempre, por decirlo así, por medio de un *escorzo perceptivo*. Estos "escorzos" pueden cambiar constantemente, no sólo de obra en obra, sino también dentro de una y la misma obra; de hecho, pueden ser requeridos y condicionados por la estructura de una obra dada y sus partes individuales. Por lo general, sin embargo, no dependen tanto de la obra misma como de las condiciones dadas en la lectura. Como resultado, podemos comprender la obra hasta cierto grado, pero nunca en su totalidad. Casi se pudiera decir que una y la misma obra literaria se aprehende en sus varios y cambiantes aspectos. El conjunto de aquellos "aspectos" pertenece a una y la misma lectura de la obra y es, al mismo tiempo, de significación decisiva para la constitución de una específica concretización de la obra literaria que se lee en un tiempo dado. Ya que estos conjuntos generalmente son diferentes en dos distintas lecturas, vemos el camino para distinguir a las concretizaciones individuales de la obra, de la obra misma.

Antes de hacerlo, sin embargo, debemos anotar que la riqueza y la complejidad de las operaciones subjetivas y de las experiencias que han de efectuarse en la aprehensión de la obra literaria requieren —si la lectura y la aprehensión de la obra han de ser exitosas— que el sujeto que aprehende se proteja de todas las influencias que pudieran estorbar. Así que suele haber un rechazo involuntario y una supresión de todas las experiencias y estados psíquicos que

pertenecen al resto del mundo real del lector; hay como una especie de ceguera y sordera con respecto a los actos y eventos del mundo real. Durante la lectura, alejamos las posibles distracciones, los eventos y las preocupaciones que en sí no son importantes (por eso buscamos un lugar cómodo, un ambiente tranquilo, etc.). Retraernos de nuestro ambiente real nos conduce, por un lado, a la situación en que las objetividades representadas que se retratan constituya un mundo aparte, distante de la realidad actual; por otro lado, nos capacita a asumir una actitud de pura contemplación con respecto a las objetividades representadas y así gozar plenamente las cualidades de valor estético que aparecen en la obra. Debido a esto, entre otras cosas, logramos la actitud específicamente estética (contemplativa) que es una necesidad absoluta para la aprehensión de, y comunión vital con, las obras de arte. Al final, entonces, tenemos la misma riqueza de experiencias de aprehensión que, por un lado, contribuyen al "escorzo perceptivo" de la obra literaria en su lectura, y así posiblemente a una distorsión de su forma total característica, contribuye a verla apropiadamente como una obra de arte.

Todos estos actos de comprensión y experiencias constituyen la condición bajo la cual la obra puede aprehenderse vívidamente en una de sus concretizaciones. No obstante, no solamente la obra misma sino cada una de sus concretizaciones es diferente de estas experiencias de aprehensión. Queda claro que no habría concretizaciones si estas experiencias de aprehensión no se efectuaran, debido a que las concretizaciones dependen de ellas, no sencillamente en su modo de existir, sino también en su contenido. No hay, sin embargo, razón para concluir sobre esta base que sean algo psíquico o de alguna manera un elemento de experiencia. Esto equivaldría a decir que dos objetos A y B, que son mutuamente dependientes en su existencia, tienen que ser *eo ipso* siempre del mismo tipo, o estar relacionados como de una parte a la totalidad. Entre un color en concreto y su extensión concreta hay una relación más cercana que entre la concretización de la obra literaria y la correspondiente experiencia de aprehensión y,

con todo, nadie diría que el color es extensión o que la extensión es color, ni, por fin, que la extensión es una parte del color. Y tal como el arco iris no es algo psíquico, aunque existe concretamente sólo cuando una percepción se efectúa bajo ciertas condiciones subjetivas, así también la concretización de la obra literaria, aunque su existencia está condicionada por las correspondientes experiencias, tiene al mismo tiempo su base óntica en la obra literaria misma; y con respecto a las experiencias de aprehensión es tan transcendente como la obra misma.

Este no es el lugar para exponer una teoría comprensiva sobre la consciencia y la existencia psíquica o de las varias posibles relaciones entre las experiencias conscientes y las objetividades ónticamente autónomas y las heterónomas. Quizá baste recordar que cada experiencia puede ser aprehendida, hablando en términos generales, solamente en la *reflexión* o en el vivir del acto, y todas las cosas psíquicas sólo en la percepción *interior* (como dice M. Geiger en el *Innewerden*). Si la concretización de la obra literaria fuera un componente real de la experiencia consciente en cuestión, o si fuera algo psíquico, tendría que aprehenderse de esta manera, y solamente de esta manera. Sin embargo, esto no es cierto, ni sobre la obra de arte literaria, ni sobre alguna de las concretizaciones de la obra literaria. Y, de hecho, nadie pone su atención, cuando lee una obra o cuando asiste como espectador al teatro, en sus experiencias conscientes o en su estado psíquico. Todos reirían si quisiéramos recomendar tal acción. Solamente un crítico literario teorizante pudiera tener una idea tan bizarra: la de buscar la obra literaria en la mente del lector.

§63. La obra de arte literaria y sus concretizaciones

En el parágrafo anterior hemos distinguido entre las concretizaciones y la experiencia subjetiva de aprehensión;

vamos ahora a trazar una línea entre las concretizaciones y la obra misma.

Podemos tratar estéticamente con la obra literaria y aprehenderla viva sólo en la forma de una de sus posibles concretizaciones. Es decir, tratamos con ella precisamente en la forma en que ella misma se expresa en una concretización dada. Sin embargo, a fin de cuentas, no volvemos nuestra atención a la concretización *como tal*, sino a la obra *misma*, y normalmente no estamos conscientes de la diferencia entre ella y la concretización respectiva. Pero, a pesar de ello, la obra es esencialmente diferente de todas sus concretizaciones. Solamente se expresa en ellas, se desarrolla en ellas, pero este desarrollo (mientras que no sea solamente una reproducción de la obra) necesariamente va más allá de ella. Por un lado, ninguno de esos desarrollos se extiende tanto como la obra misma, debido a los escorzos usuales mencionados arriba y también a causa de las posibles modificaciones en los elementos de la obra que efectivamente se aprehenden. La concretización no sólo contiene varios elementos que realmente no son parte de la obra —aunque permitidos por ella—, sino que también muestra frecuentemente elementos que le son ajenos y en algún grado la oscurecen. Estos datos nos obligan a poner una consistente marca de delineación entre la obra misma y sus varias concretizaciones.

1. En la obra puramente literaria, los sonidos verbales aparecen como cualidades *típicamente gestalt*, que frecuente y característicamente pueden mezclarse con las cualidades de manifestación. En la concretización de la recitación oral (declamación), estas cualidades *gestalt* son llevadas por los sonidos concretos y así alcanzan expresión y plenitud concreta. Estos sonidos concretos tienen otras diversas propiedades, cuyo alcance es prescrito y permitido por la forma del sonido, que tiene posiblemente un papel modificador y, por lo menos, suplementario, con respecto a las concretizaciones. Estas propiedades varían de caso en caso, y (aunque no sólo ellas) ex-

plican las diferencias entre las concretizaciones particulares y una y la misma obra literaria. Su acción potencial modificadora no tiene que limitarse, además, al estrato de las formaciones fónicas; puede expresarse también en modificaciones en los otros estratos de la obra concretizada, y entonces conduce a una *mejor* expresión y a una suplementación más significativa de los otros estratos, o produce una oscuridad y una distorsión en algunos elementos de ellos (*cfr.* las declamaciones "buenas" y "malas"). En la primera instancia, la obra concretizada —si la tomamos como una obra pura— puede alcanzar nuevos valores estéticos, que son extraños pero convenientes a ella; en la segunda, por el contrario, puede perder varios valores que, según su esencia, la obra debe poseer (más precisamente, estos valores no se expresan).

2. En una concretización, los sentidos verbales y los contenidos de sentido de las oraciones pueden mezclarse, aun en una aprehensión fundamentalmente adecuada, con componentes que no se pueden especificar y que cambian de caso en caso (por ejemplo, si en una región ciertos vocablos tuvieran una coloración local y específica que es, en cierto sentido, "intraducible"). Aun cuando no producen ninguna desviación significativa en el estrato de las unidades de sentido de una obra literaria dada, pueden, en varios respectos, determinar los conjuntos de circunstancias intencionales o las objetividades representadas, y, en particular, el "así parece" de estas últimas, más precisa o diferentemente que aquéllos predeterminados por la obra en sí misma. Por esta causa, las manchas de indeterminación que sean necesarias para la obra misma pueden ser parcialmente quitadas, sobre todo cuando, dentro de los elementos de sentido entremezclados, hay actualizaciones de momentos de la gama potencial de sentidos verbales nominales que aparecen en una obra dada. Si los componentes de sentido entremezclados producen desviaciones o transformaciones significativas de los sentidos de las oraciones —en cuyo caso, naturalmente, ya no se puede hablar de una adecuada

aprehensión del estrato de sentido de la obra— ocurre lo que solemos llamar, algo impropiamente, una "alteración" de la obra entera. Lo que realmente pasa es que hay o una modificación en el sentido que oscurece la obra, o la creación consciente de una obra nueva, que tiene una relación más o menos tenue con la obra original.

3. En una concretización, los sentidos de las oraciones son realmente aprehendidos o intencionados. Así que ya no permanecen en la forma de una intencionalidad *prestada*, lo cual es característico del estrato de sentido de la obra misma, sino que son asimilados por el lector desde las palabras (u oraciones) e intencionados *actualmente*. Naturalmente —para recalcar este punto—, el sentido intencionado no llega a ser algo psíquico por eso. Sería absurdo afirmarlo.

4. La diferencia más radical entre la obra literaria y sus concretizaciones aparece en el estrato de los aspectos. Los aspectos llegan a ser concretos en la concretización y son elevados al nivel de experiencia perceptiva (en el caso de la obra teatral) y de experiencia imaginativa (en el caso de la lectura) desde su disponibilidad y desde la esquematización de la obra misma. En esto, los aspectos concretamente experimentados inevitablemente transcienden el contenido esquemático de los aspectos mantenidos listos en la obra misma por razón del cumplimiento del esquema simple, de varias maneras, por los elementos concretos. Como resultado de estos cumplimientos, que, seguramente, son prescritos hasta cierto grado por los aspectos esquematizados (aunque todavía varían de caso en caso), dos concretizaciones cualesquiera de la misma obra tendrán que diferir. Además, los cumplimientos, y los cambios que se logran en ellos pueden ser tan diversos en naturaleza que sería difícil, casi imposible, prever cómo una concretización específica pueda formarse. Y esto es cierto especialmente por otra razón más: cada aspecto concretamente experimen-

tado de un objeto representado es análogo solamente a un segmento abstracto extraído del contenido entero del aspecto de la totalidad respectiva de nuestro ambiente —un segmento que es, de hecho, inmerso en la totalidad de aspectos de este ambiente, es entremezclado con él, y en varias maneras es funcionalmente dependiente del "resto" de este contenido—. Los cumplimientos y, en conexión con ellos, los desplazamientos que ocurren dentro de los contenidos de aspectos (aun cuando sean pequeños) pueden, por ejemplo, causar el predominio de un tipo de aspecto no prescrito en la obra misma. Gracias a esto, los objetos representados pueden, por ejemplo, aparecer en una concretización en una forma mucho más racionalizada de lo que en la obra misma *de facto* están representados, y hechos aparecer por los aspectos mantenidos listos. Como resultado, los aspectos concretos pueden contener momentos decorativos enteramente nuevos, los cuales no fueron intencionados por la obra, y aun así pueden imponer un nuevo estilo sobre la totalidad de la obra concretizada. Si, en el caso de tan amplia transformación del estrato de aspectos, la concretización dada todavía puede considerarse como una concretización de la misma obra, o si entonces expresa una obra totalmente nueva, es un asunto que requeriría un extenso análisis por separado en cada instancia concreta. Con todo, la identidad de la obra presentada en sus varias concretizaciones puede mantenerse solamente si las objetividades representadas en ella permiten en su "así-parece" una variedad de estilos de aparición, y si, al mismo tiempo, el cambio de estilo de la aparición no afecta la manifestación de las cualidades metafísicas de la obra misma. Si no se cumplen esas dos condiciones, tratamos con una obra *nueva*. Si aquella concretización (inapropiada) se considera como una concretización de la obra original, se presenta el fenómeno característico de las ofuscaciones (de la obra por una de sus variantes). Una obra literaria puede expresarse por siglos en tal concretización enmascarada y falseada, hasta que por fin se encuentre alguien que la entienda correctamente, que la vea adecuadamente, y de alguna manera muestre su verdadera forma a otros. He aquí

el papel verdadero de la crítica literaria (o de la historia literaria), o —si se trata del teatro— de la dirección: por ellas la forma verdadera de la obra puede expresarse de nuevo. De la misma manera, las falsas interpretaciones, resultantes de las falsas concretizaciones, pueden obscurecerla.

Aun cuando el cambio en el estilo del modo de apariencia no produzca transformaciones extensas en la obra, y así su identidad sea mantenida, una alteración en el estilo que todavía pueda ocurrir en las concretizaciones puede efectuar una modificación de la polifonía total de las cualidades de valor de la obra concretizada. Esto abre la posibilidad de transformación de una y la misma obra en el curso de la formación de sus concretizaciones; la posibilidad de una "vida" de la obra literaria misma. Obviamente, esta posibilidad está conectada con las transformaciones en los otros estratos de la obra concretizada. Volveremos a esto pronto.

5. La concretización de la obra literaria se distingue, además, por el hecho de que una *apariencia* verdaderamente explícita de las objetividades representadas ocurre solamente aquí, mientras que en la obra misma es solamente indicada y mantenida en estado potencial por los aspectos mantenidos listos. Una apariencia plenamente perceptiva, sin embargo, puede darse solamente en la concretización de una obra teatral. He aquí la superioridad previamente indicada de este tipo de obra literaria.

6. En las concretizaciones de las obras llega una situación que nos puede engañar en cuanto a la naturaleza esencial de la obra literaria. Por las transformaciones de los estratos en las formaciones fónicas, en las unidades de sentido, y de los aspectos que ocurren en la concretización de una obra, un número de las manchas de indeterminación es eliminado. Como resultado, los objetos representados aparecen ante nosotros en una forma más plena en las concretizaciones que *de facto* poseen en la obra misma. Su constitución ha dado un paso

adelante. En principio, sin embargo, no *pueden ser completos en ninguna* concretización; es decir, algunas manchas de indeterminación quedarán en los objetos representados. Es, pues, parte de la esencia de los objetos puramente intencionales —como Husserl correctamente observa, aunque sin suficiente razón lo aplica también a los objetos reales— que no pueden ser *plenamente* constituidos en una serie *finita* de constituciones. Ahora bien, los objetos representados en una obra literaria son, según su contenido, casi exclusivamente de la naturaleza de los objetos reales, que, como ya hemos establecido, pueden existir solamente como objetos universales, inequívocamente determinados. Consecuentemente, en la aprehensión de los objetos representados en las concretizaciones de una obra, estamos dispuestos a tratarlos como *plenamente* determinados y a olvidar que se trata aquí de objetividades puramente intencionales. Al hacerlo, seguramente distorsionamos la obra literaria; pero es solamente por medio de ello que las objetividades representadas expresadas en la concretización pueden lograr en su contenido una aproximación a la naturaleza de los objetos reales de tal manera que su poder sugestivo aumenta a un grado máximo. Nos inclinamos casi a creer en su realidad, aunque, debido a la actitud estética, nunca la creemos con completa seriedad. Es precisamente esta disposición para aceptarlos como reales, que nunca llega a una completa consumación, lo que siempre se retiene, por así decir, en el último momento, como parte de la naturaleza especial de la actitud estética, que lleva consigo la peculiar estimulación que recibimos cuando tratamos con obras de arte en general, y obras de arte literarias en particular. "Real", pero no real en serio; arrebatador, pero no tan doloroso como en el mundo real; "verdadero", y sin embargo, sólo imaginativo. Esta actitud nos permite disfrutar plenamente las cualidades de valor estético de la obra y nos da este peculiar deleite que ningún dato real —aun el más bello— nos puede dar. La disponibilidad de esta aceptación como real que, en el caso de la comunicación vital con las obras de arte literaria, se lleva a cabo en su concretización, es indispensable para poder percibir los valores estéticos y no sería

posible —sólo en el caso de las obras *literarias,* por supuesto— sin la modificación cuasi-juicial de las proposiciones aseverativas. Si, como resultado de alguna circunstancia en que la concretización se lleva a cabo, nos encontramos forzados a tomar desde el inicio la actitud de que los eventos y objetos representados tratan de formaciones *puramente ficticias,* que no llevan ninguna traza de *habitus* de realidad, entonces para nosotros la obra resulta irrelevante, muerta, prescindible; su polifonía de cualidades de valor no puede desarrollarse, ni las cualidades metafísicas pueden manifestarse. Al mismo tiempo, sin embargo, cada paso más allá del mero *habitus* de la realidad hacia la más plena aceptación como real, hacia la ilusión total, hace imposible una expresión adecuada de la obra de arte literaria en una concretización dada.

7. Finalmente, tenemos que mencionar todavía una propiedad más de la concretización, una que de hecho ya hemos indicado. El orden particular de secuencia de las partes de una obra de arte literaria se transforma, en la concretización, en una secuencia genuina del tiempo concreto fenomenal. Aquí la obra literaria alcanza su verdadero desarrollo. Cada concretización de una obra literaria es una formación temporalmente extendida. El periodo que ocupa una concretización dada puede ser más largo o más corto, según las circunstancias, pero nunca puede desaparecer. Gracias a esto las dinámicas externa e interna de la obra de arte literaria alcanzan su expresión desarrollada, mientras que en la obra misma quedan en estado de una peculiar potencialidad. Pueden estar plenamente constituidos solamente en una concretización de los valores estéticos condicionados por las dinámicas de la obra, o portados por ellas.

§64. La "vida" de una obra literaria en sus concretizaciones y sus transformaciones como resultado de cambios en estas últimas

Los argumentos de la sección anterior han abierto un camino para un nuevo problema, que podemos llamar el de la *vida* de la obra literaria. Aquí empleamos la palabra "vida" en el sentido metafórico y, por ende, sería aconsejable en primer lugar aclarar el sentido original de esta palabra, por lo menos en sus elementos principales. Es muy difícil explicar este sentido completamente, ya que la esencia de la vida no ha sido suficientemente establecida. Algunas observaciones al respecto deben bastar para ilustrar la situación en el caso de la obra literaria.

La palabra "vida" significa sobre todo dos cosas: la totalidad de eventos que acontecen a un ser vivo, desde su principio hasta su muerte, y el "proceso" del devenir de estos eventos. Si tomamos la palabra "vida" en el segundo sentido, de inmediato es obvio que cada ser "vivo" continúa como uno y el mismo individuo por un periodo. En tanto que exista, no puede haber una fase de interrupción en su vida; y, al contrario, si la vida de un individuo cesa, cesa también el individuo. Vida, en este sentido, es el modo particular de existir de individuos de un tipo determinado. La continuidad de la vida, sin embargo, no basta para caracterizarla exhaustivamente, ya que las cosas "muertas" también continúan por periodos. Tenemos, entonces, que agregar otro aspecto: cada ser vivo *cambia* continuamente durante su vida (en el primer sentido de la palabra). Si este cambio *tiene que* extenderse continuamente durante toda la vida (como dicen algunos investigadores, *e. g.*, Bergson) quedará sin definirse. Pero, de nuevo, este cambio en sí no es característico de la vida: tiene que existir un *sistema particular* de cambios pues, a pesar de lo fortuito en que vive un individuo, persiste como típico de todos los seres vivos y establece la "vida" del individuo (en el primer sentido) como una totalidad típica y uniforme. Cada ser vivo

tiene un sistema específico de cambios en que su ser[31] se desarrolla y que lo conduce a la fase culminante donde lo que antes se contenía en embrión y en una actualidad potencial particular, se desarrolla en lo que el ser viviente dado debe ser. A esta fase culminante, a su vez, la sigue un sistema de cambios característicos donde hay un trastocamiento, lento o rápido (o muy abrupto), un decaimiento hacia su incapacidad para la vida, hasta el momento de la muerte. Este proceso a través de las fases características de cambio nos parece un elemento esencial de la vida. Las circunstancias en las cuales un ser viviente se desarrolla pueden, por supuesto, impedirle alcanzar una de sus fases culminantes predesignadas, con el resultado de que, inmaduro y prematuramente atrofiado, se acerca más a la muerte; de la misma manera, es también posible que la vida de un individuo "se corte" abruptamente por circunstancias externas. Pero el hecho mismo de que se pueda hablar, con justificación, de un "periodo de maduración", o de otro desarrollo en ciertas circunstancias "distintas de las que se esperarían", indica lo correcto de este concepto de la vida. Y una cosa más: la idea de que lo que vive tiene que ser también un ser psíquico o aun consciente es un asunto altamente cuestionable. Sea o no psíquico, cada ser viviente emana (o, por lo menos, parece emanar) una manera activa de reaccionar ante las fuerzas que operan sobre él. Este modo de reaccionar es totalmente diferente de la manera en que las cosas "muertas" *sufren pasivamente* los cambios. Los elementos esenciales de la vida indicados aquí no agotan su naturaleza. Pero bastan para nuestros propósitos.

Queda claro que una obra literaria no puede "vivir" en el sentido estricto del término. Hay que establecer, sin embargo, sus elementos distintivos y sus analogías.

Una vez escrita (concebida) la obra literaria, puede existir sin que sufra cambios aun cuando ocurran las concretizaciones. No hay nada en la esencia de la obra literaria misma que exija

[31] *Wesen* en el original (n. del t.).

cambios. Lo único necesario y palpable sobre la base de su estructura es que en algún punto *llega a ser*. Porque es el estrato de oraciones significativas y, en particular, las múltiples conexiones entre las oraciones que realmente aparecen en una obra, lo que indica las operaciones subjetivas donde las oraciones se forman y se establecen los complejos de oraciones (aunque estas conexiones son accidentales, en cuanto que otras son posibles para las mismas oraciones, si se presentan en otro orden). Como un objeto puramente intencional, la obra de arte literaria no tiene que participar en los acontecimientos del mundo real ni estar en el fluir de ellos. Pero, precisamente porque emerge de la ejecución de las operaciones subjetivas y por eso yace fundamentalmente dentro de la esfera de acción de los individuos psíquicos, quienes pueden efectuar tales operaciones, y porque, al mismo tiempo, las oraciones que fueron creadas no tienen que aparecer en la forma una vez dada a ellas, la obra literaria puede sufrir cambios sin dejar de ser la misma obra. De hecho, estos pueden ser cambios que se realizan no sólo en el estrato de formaciones fónicas (como, *e. g.*, en una traducción literalmente "fiel"), sino también en las unidades de sentido que dependen constitutivamente de ellas. Nuestra práctica cotidiana nos convence de que en una obra dada algunas oraciones (y, por eso, los conjuntos de circunstancias) pueden ser eliminadas o reemplazadas por otras oraciones, apropiadamente seleccionadas, sin afectar lo que es esencial para los objetos y eventos representados, o la polifonía de las cualidades de valor que es tan característica de una obra dada. Los cambios pueden ir al extremo, *e. g.*, de borrar algunas secciones "innecesarias", lo cual deja a la obra dada más concentrada, fortalecida en su dinámica interior y "mejorada", sin que por eso llegue a ser otra obra.

Aquí llegamos a un problema esencial, totalmente diferente por naturaleza del que tratamos en la segunda parte. Antes, tratamos con la estructura básica de la obra literaria *en general*. Aquí se trata de lo que es esencial o no esencial para una obra literaria *muy específica*, tomada en su individualidad, la cual, como obra literaria, tiene que contener la estructura pre-

viamente indicada. Sólo una investigación concreta llevada a cabo sobre una obra específica puede determinar qué forma parte de su esencia y, por ende, hasta qué grado pueden darse cambios de este tipo sin destruir la obra original o crear una obra totalmente nueva. Sea como sea el asunto en los casos particulares, queda claro que (1) todos los cambios efectuados bajo la condición de las operaciones subjetivas apropiadas se dirigen a ellos (por decirlo así, "desde fuera") y (2) estas operaciones se pueden realizar sólo en las concretizaciones de las obras. La obra *misma*, una vez creada, no puede, en ningún respecto, cambiarse *a sí misma*, separada de sus concretizaciones; sólo puede *ser* cambiada. Esto ya está implícito en el hecho de que ninguno de los estratos, ni la obra completa, tomada en su totalidad, es un objeto ónticamente autónomo. Es creada, cambiada, y destruida por las operaciones subjetivas apropiadas. Porque una obra literaria aún puede ser destruida cuando el autor deshace la obra ya creada por medio de actos intencionales, y simultáneamente también destruye las condiciones físicas cuya existencia habilitaría a otros sujetos psíquicos para concretizar la obra condenada así por su autor a la no-existencia.

Si observamos que la obra puede sufrir un cambio sólo bajo la condición de que pueda expresarse en una concretización, se puede hablar de su "vida" en un sentido doble y, en ambos casos, en sentido figurado: (1) la obra literaria "vive" mientras *se expresa en una multiplicidad de concretizaciones*; (2) la obra literaria "vive" mientras *sufre cambios como resultado* de concretizaciones nuevas, formadas apropiadamente por sujetos conscientes. Procuraremos enseguida aclarar el primer punto.

Las concretizaciones individuales de una y la misma obra son, por un lado, objetividades individuales que *no* tienen partes *reales* en *común* y por ende forman un conjunto de elementos distintos. Por otro lado, siguen siendo concretizaciones de una y la misma obra. Sin embargo, esto no quiere decir meramente que son más o menos similares entre sí; quiere decir, sobre todo, que todas tienen una relación especial con

la obra. Procuraremos aclarar esta relación en el siguiente capítulo. Además, esta multiplicidad de concretizaciones es, en general, ordenada temporalmente; hay concretizaciones que se desarrollan antes o después en el tiempo. La distintividad y la discrecionalidad temporal de las concretizaciones (en el caso de uno y el mismo lector) hace imposible que una concretización dada cause directamente cambios en una concretización posterior. Si un cambio que ocurre, por cualquier razón, en una concretización Cn, ha de aparecer en una concretización consecuente de la misma obra, un factor nuevo, desde fuera de la obra y sus concretizaciones, se hace necesario: es decir, un individuo consciente que concretice la obra y quien desde su propia experiencia conozca la concretización Cn. Si este factor interviene en el juego que —como pronto veremos— puede ocurrir de distintas maneras, es posible que las subsecuentes concretizaciones tomen en cuenta los cambios que ocurren en las anteriores concretizaciones; tampoco se excluye que una retroacción pueda ocurrir. En particular, tenemos en mente las siguientes situaciones.

Si leemos la misma obra varias veces seguidas (o aun en intervalos largos), solemos recordar más o menos correctamente las concretizaciones constituidas en las lecturas previas y leemos *sub specie* de estas concretizaciones previas sin estar totalmente conscientes de cuáles elementos particulares han de ser imputados a la acción de estas concretizaciones y cuáles sean una expresión adecuada de la obra misma (y "sus" concretizaciones, en el sentido más estricto). Podemos, *e. g.*, tener desde el principio cierta actitud no totalmente apropiada para una obra dada y por eso leerla "equivocadamente"; *i. e.*, podemos desarrollar concretizaciones que no expresan adecuadamente la obra. Podemos formarnos el hábito de lecturas falsas; nuevas concretizaciones, que, por supuesto, inevitablemente producen modificaciones, y así llevan todas las huellas de la primera concretización inadecuada. Sólo un cambio en la actitud original —si es causado por circunstancias externas o por el hecho de que en ciertos momentos felices estamos más susceptibles a las idiosincrasias particulares de la

obra y así alcanzamos una mejor aprehensión de ella— puede romper de repente con esta serie conectada de concretizaciones y abrir una nueva que difiere de la primera en un buen número de factores críticos. Naturalmente, la serie que se construye sobre la primera e inadecuada concretización siempre puede contener factores nuevos en sus elementos tardíos, todos los cuales yacen sobre una misma línea —valga la expresión—, y siempre representa un desarrollo más extenso de la tendencia original contenida, como en embrión, en la primera concretización. Es igualmente posible, no obstante, que las concretizaciones posteriores sean expresiones más plenas y más adecuadas de la obra, o que ocurran dentro de la estructura de momentos varias modificaciones que no sean establecidas inequívocamente en la obra misma. Las concretizaciones entonces pueden representar un desarrollo progresivo y constante de los tipos permitidos en la obra, *e. g.*, de los momentos decorativos de los conjuntos de aspectos o del llenar las manchas de indeterminación, y cosas semejantes. O, de nuevo, puede haber un cambio del tipo permitido, etc. Es sabido que cada época en el desarrollo general de la cultura humana tiene su propio tipo de entendimiento, su propio tipo de valores estéticos y no estéticos, su propia predisposición a una y no a otra manera de aprehender el mundo en general y las obras de arte en particular. En algunas épocas tenemos una susceptibilidad especial hacia unas cualidades de valores estéticos, mientras que permanecemos ciegos hacia otras. Pero cuando somos capaces de percibir estas últimas en las obras de arte que se nos presentan, los valores característicos de cierta época están aún más cerca de nosotros. Si la obra literaria, o la obra de arte literaria, no fuera una formación esquemática, como de hecho lo es, no sería posible que hubiera, en distintas eras, concretizaciones de una y la misma obra que pudieran adecuadamente, o por lo menos de una manera permitida por la obra, expresar sus características peculiares y todavía diferir variada y radicalmente entre sí. Es sólo la naturaleza esquemática de la obra la que hace posible y comprensible este hecho: Pero, no siempre —como hemos establecido arri-

ba— el desarrollo del conjunto de las concretizaciones de la obra va en tal dirección que los cambios ocurridos en ellas queden siempre dentro de los límites predeterminados por la obra. Frecuentemente hay extensas desviaciones de la obra y varios fenómenos de oscurecimiento, que están íntimamente relacionados con los cambios en la atmósfera cultural. Sin embargo, están conectados también con otras circunstancias. Ciertas obras de arte, y, en particular, ciertas obras de arte literarias, exigen que haya una capacitación apropiada de parte nuestra si es que las incipientes concretizaciones de la obra han de ser expresadas adecuadamente. Esta capacitación puede lograrse de distintas maneras. Así llegamos también a las circunstancias en que todavía otros factores, diferentes de los mencionados arriba, contribuyen a la mediación entre las concretizaciones individuales. Estos son, sobre todo, la transmisión, oral o escrita, de momentos que sean característicos de las concretizaciones individuales de la obra para otro lector, *i. e.*, cuando un lector habla con otro de estas concretizaciones o le informa de su propia manera de aprehender la obra. Todos los artículos "críticos", los ensayos, los coloquios, los intentos de interpretación, los estudios histórico-literarios, etc., pertenecen a esta categoría y juegan un papel mediador en la realización de las siempre nuevas concretizaciones de la obra. Entrenan al lector para entender la obra de cierta manera y así aprehenderla en sus concretizaciones determinadamente condicionadas; a veces este entrenamiento es bueno, pero también puede ser malo. Otra instancia de tal mediación, *i. e.*, en el caso de una obra teatral, es la escenificación de la obra por un director, de acuerdo con su entendimiento de ella. Muestra esta obra a los espectadores en una forma que prescribe un conjunto de concretizaciones especialmente condicionadas. Tanto la "repetición" de las actuaciones como su imitación por otros directores producen concretizaciones de la obra que son influidas no sólo por la primera presentación sino también por la concretización que fue constituida en la lectura hecha por el director (de la obra). Es cierto, en este caso hay un salto en la interrelación de las concretizaciones particulares. Se puede

decir que la *actuación* que sirve de modelo es la que sufre la concretización, y no la obra teatral misma. Dentro del conjunto total de las concretizaciones de la obra, se constituye una agrupación especial cuyos miembros están íntimamente relacionados. Gradualmente se desarrolla una tradición de actuación o de entender la obra dada de una cierta manera, a fin de que el lector esté, desde el principio, bajo la influencia de una "atmósfera literaria" que ha surgido en estas diversas maneras. Esta "atmósfera literaria" se introduce en la atmósfera cultural total de una época y mantiene varias relaciones funcionales con ella. Tiene la tendencia de persistir por algún tiempo. Sólo cuando las circunstancias de la vida se alteran por algo, puede haber un cambio en ella —*e. g.*, la ocurrencia de un evento político, o la aparición de algún individuo "fuerte", que por la creación de novedosas obras de arte o por una nueva interpretación de obras existentes, entra y altera drásticamente la atmósfera cultural dominante—. Las concretizaciones de las obras que son constituidas como resultado de este cambio toman entonces una forma visiblemente diferente. Por supuesto, cuando hablamos de la atmósfera cultural de una era, es sólo una aproximación simplificante y estabilizante. La atmósfera cambia tan constante aunque lentamente, que es, para la gente de una era dada, casi imperceptible. En cada periodo, además, esconde los momentos desconectados e incoherentes. No obstante, en el conjunto total de corrientes cruzadas, tendencias, actitudes, etc., puede ser claramente distinguida una "tendencia de los tiempos" específica, una que se nota sobre todo en el estilo de las obras de arte creadas en una época dada. Por otro lado, se pueden discernir ciertas líneas de cambio que ocurren sobre el curso de las eras subsecuentes, ya que, como hemos procurado mostrar, las concretizaciones de la obra literaria dependen de las actitudes del lector y por consecuencia están marcadas en varios aspectos por los "rasgos de los tiempos", y, en cierto grado, participan en los cambios en la atmósfera cultural. Como resultado, el conjunto de concretizaciones de una y la misma obra no es ordenado sólo de manera puramente temporal, sino también indica un

orden de datos que es relativo a la atmósfera de una época específica. En este sentido se puede hablar de un desarrollo, de cambios imprevistos, de recesiones y renacimientos. Si tan sólo se tiene en mente un conjunto de concretizaciones que se desarrolla gradualmente, se puede hablar de la "vida" de la obra literaria en sus concretizaciones.

A pesar de la diferencia entre la "vida" de una obra literaria, entendida de esta manera, y la vida de un ser viviente (que no podemos explicar aquí), hay también algunas analogías claras. Nos contentaremos con indicar algunas. En sus concretizaciones, la vida de la obra literaria —especialmente si es una obra de arte de primer orden y no un malogrado *kitsch*— muestra fases en el transcurso de su desarrollo, tan delineadas como las que ocurren en la vida de un individuo psíquico. Hay un periodo (especialmente en las obras que "abren brecha") en que la obra no puede ser plenamente expresada en sus concretizaciones porque el lector todavía no la puede entender plenamente; es un periodo de preparación, de contener en embrión lo que más tarde será plenamente desarrollado, o que por lo menos pueda ser desarrollado. Viene luego un periodo cuando el número de concretizaciones no sólo crece, cuando la obra es leída por cada vez más gente, sino que la obra, tanto en sus concretizaciones individuales como en el desarrollo de la riqueza total de los aspectos que se manifiestan en ella, experimenta una expresión cada vez más adecuada —lo que es similar al periodo de la madurez en el ser humano—. De esta manera, la obra simultáneamente "experimenta" el punto culminante de su "éxito": está en el centro del interés de una generación, disfruta el aprecio de todos sus factores, tiene valor, es amada y admirada. Entonces, cualquiera que sea la razón, la atmósfera espiritual del tiempo cambia. El número de concretizaciones baja, las concretizaciones que sí se constituyen son cada vez menos adecuadas, y algunos aspectos de la obra no se concretizan de ninguna manera; una "frialdad" palpable aparece en la relación, cada vez la obra es más extraña y más pobre en sus concretizaciones, hasta que se hunde y pasa al olvido: llega el tiempo en que ya no hay concretizaciones de la obra.

Este esquema general de la "vida" de la obra literaria en sus concretizaciones naturalmente puede sufrir varias modificaciones en una instancia concreta dada. Por muchos años la obra puede no "experimentar" concretización alguna, y luego le llega un día de pronta popularidad y la formación de diversas concretizaciones. Puede durar por un número de diferentes eras espirituales y luego sufrir un tiempo de concretizaciones típicamente cambiantes; se puede "desvanecer" y luego, por sorpresa, "experimentar" una época de avivamiento, etc. Lo importante es que hay realmente una analogía con la vida de un ser viviente.

Hay, sin embargo, otra analogía: tal como un ser viviente cambia en relación con las vidas de otros seres vivientes y bajo la influencia de las circunstancias reales en las cuales se encuentra durante sus fases vitales individuales, así hay cambios en las concretizaciones de la obra literaria que están íntimamente relacionados con las vidas de los individuos psíquicos y son influidos por la atmósfera cultural. Sin embargo, al mismo tiempo, aquí hay una diferencia significativa. Debido a su organización y a su autonomía óntica, un ser viviente tiene su propio modo de reaccionar a las influencias del mundo externo; la fuente de esta reacción está dentro de su propio ser. En contraste, la concretización de la obra literaria no es un objeto ónticamente autónomo. Sólo *sufre* cambios, que corresponden a los actos conscientes de los cuales brota. Y aunque la obra misma participa en su formación cuando el lector está sintonizado a su aprehensión y cuando esta actitud esencialmente co-determina la constitución de la concretización (aunque ciertos límites de variabilidad de la concretización son predeterminados desde el punto de vista de una expresión más o menos adecuada de la obra), todavía no es necesario que ocurra esta expresión, y así la concretización depende totalmente de las operaciones subjetivas constituyentes. En casos extremos, no sería una concretización de una obra dada, sino un producto de puras operaciones subjetivas: la primera concretización de una obra enteramente nueva. Esto está causado por la heteronomía óntica como también por la discontinuidad entre la concretización y la obra misma.

Hay, sin embargo —como ya hemos indicado— todavía otra "vida" para la obra literaria. Decimos que una obra "vive" cuando la *obra misma* (y no meramente su concretización, como en la instancia desarrollada arriba) *sufre varios cambios* como resultado de las concretizaciones diversamente formadas. ¿Cómo podemos entender esto con más precisión?

Si no hubiera concretizaciones de la obra, estaría totalmente separada de la vida humana concreta como por un muro impenetrable. Las concretizaciones constituyen, a su manera, el eslabón que conecta al lector con la obra; emergen cuando el lector se acerca a la obra cognoscitiva y estéticamente. Sin embargo, ya que las concretizaciones son la única forma en que la obra puede manifestarse al lector en su pleno desdoblamiento y son la única forma en que puede aprehender la obra; y ya que, al mismo tiempo, cada concretización contiene, además de los elementos que expresan la obra, otros que la complementan y lo modifican en varios aspectos; y, finalmente, ya que la abrumadora mayoría de las concretizaciones expresan la obra sólo inadecuadamente, el desarrollo del conjunto de concretizaciones tiene influencia considerable sobre la obra misma: sufre varias transformaciones debidas a los cambios ocurridos en las concretizaciones. Obviamente, esto es posible sólo bajo la condición adicional de que, cuando lee, el lector (o espectador en una función) tenga una cierta actitud hacia la obra; pero esto es, después de todo, el caso más frecuente y es totalmente natural.

Previamente hemos establecido que, debido a que la obra literaria brota de las operaciones subjetivas, puede ser cambiada o hasta destruida por operaciones subjetivas análogas. Lo que tuvimos en mente entonces fueron, sobre todo, las operaciones en que, por ejemplo, el autor (al preparar una "segunda" edición) o el lector, con *intención consciente*, establece una conexión diferente entre las oraciones o, incluso introduce algunas nuevas. En tales casos la obra está cambiada de manera consciente e intencional. La obra literaria, no obstante, puede también ser cambiada sin intención consciente. Tal cambio puede ocurrir cuando, en una simple compren-

sión de la obra, el lector —como casi siempre es el caso— no es consciente de lo fortuito de una concretización dada o de los puntos en que difiere material y necesariamente de la obra, o, finalmente, de la concretización como algo que se contrasta con la obra misma. Como resultado, el lector absolutiza una concretización dada y la identifica con la obra, y de una manera genuina se dirige intencionalmente a la obra así intencionada. Todo lo que pertenece al contenido de una concretización dada es entonces atribuido a la obra. De hecho, en esta manera ingenua de aprehender la obra, las operaciones subjetivas de aprehensión son efectuadas simultáneamente, junto con la simple realización categórica de la existencia[32] de la obra así intencionada. Por eso no se analiza la obra con cuidado, en una actitud crítica y con una receptividad precavida para quitar todas las impurezas, sino, más bien, es violada y alterada. Los cambios pueden ser de distintos tipos. Los de más alcance son los producidos por el estrato de las unidades de sentido, porque este estrato juega el papel más constitutivo en la obra, y cambios en él evocan cambios en casi todos los otros estratos. Los cambios que ocurren más frecuentemente son los que dependen de la actualización de otra parte de la gama potencial de sentidos, distinta de la que está predeterminada por el contexto. Sin embargo, los sonidos verbales o signos verbales pueden tener significados atribuidos a ellos que son enteramente diferentes de los que pertenecen a la obra, y estos significados pueden llegar a ser fijados en la obra misma. Pero, aun cuando los cambios en la estructura de la obra no sean de tanto alcance, la absolutización de la concretización, *i. e.*, cuando se toma por la obra misma, produciría cambios en la obra. Porque cada concretización —como hemos establecido— necesariamente va más allá de la obra misma. Por eso, la obra parece más llena y más sustancial de lo que realmente es. Como resultado de esta inevitable inadecuación, al expresar la obra que aparece en la concretización, la obra cambia imperceptiblemente en las manos del lector. Si también observamos que

[32] *Setzung* en el original (n. del t.).

los cambios en las concretizaciones individuales tienen la tendencia de consolidarse en las subsecuentes concretizaciones, nos daremos cuenta de que la obra misma, "al vivir" en sus concretizaciones, cambia como consecuencia de estas transformaciones, se desarrolla en una dirección u otra, asume características estilísticas que originalmente se permitía sólo en la estructura, y soporta las crisis de cambios estilísticos o se atrofia, etc. En *este* sentido la obra literaria "vive", en distinción a la "vida" de que hablamos antes, cuando hablamos sólo de las concretizaciones. Tiene fases magníficas de desarrollo y perfección tanto como fases en las cuales, por la pobreza de las concretizaciones, la obra misma cada vez es más pobre, etc. También es posible que la lengua en que está escrita pierda sus cualidades de manifestación para nosotros porque ya no es una lengua "viva". En este caso, algunos conjuntos de circunstancias no se podrían desarrollar y ciertos aspectos no podrían mantenerse listos; consecuentemente las objetividades correspondientes no se podrían retratar, y, al mismo tiempo, la obra sería más pobre en algunos momentos decorativos y cosas por el estilo. La obra entonces muere una muerte natural, ya que en un punto dado del tiempo es totalmente extraña e incomprensible para los lectores, en cuanto ellos ya no son capaces de alcanzar su forma peculiar y descubrir los tesoros que yacen dormidos allí. Si la obra está "escrita", siempre es posible en principio anular los cambios producidos en ella, siempre y cuando haya alguien que la pueda "descifrar". Una obra que está "muerta" puede renacer. Una vez que se pierde el sentido original del texto, es imposible restaurar la obra original, a menos que reconstruyamos por *otros* medios —*e. g.*, por estudios históricos— la correlación original entre el signo verbal (o sonido verbal) y un sentido. Sin embargo, si logramos descifrar el texto en una forma "adecuada al sentido", la obra original reaparece en su propia forma, y todos los cambios hechos después en ella son removidos por las operaciones subjetivas apropiadas en cuanto se les considera "falsificaciones" y "malentendidos". De hecho, aquí —a pesar de la opinión dominante— la obra queda cambiada de nuevo; sola-

mente los cambios la restauran a su forma original. Todos estos cambios, no obstante, tienen que permanecer dentro de los límites característicos de cada obra si se ha de mantener la identidad de ella. Aquí de nuevo surge el problema, importante y difícil, de cómo determinar estos límites de cambio. No podemos resolver este problema aquí, en primer lugar porque la esencia de la identidad del objeto todavía no está clara; en segundo porque —como hemos indicado— estos límites se pueden determinar sólo sobre la base de aprehender la esencia *individual* de una obra específica. Esto transciende el alcance de esta investigación. Pero la observación general de que los cambios en una obra específica tienen que ocurrir dentro de tales límites si su naturaleza individual ha de mantenerse, es de poco uso para nosotros hasta que esta naturaleza individual se establezca para una obra específica. Serían necesarias aquí nuevas investigaciones, orientadas en direcciones totalmente diferentes y enfocadas en una obra específica. Lo importante para nuestro propósito es el hecho básico de que una obra literaria puede sufrir cambios sin perder su identidad. De la misma manera, a la pregunta que hicimos al principio, de si una obra literaria es un objeto ideal, se responde de nuevo negativamente. Lo que nos queda es determinar tan positiva y precisamente como sea posible la posición óntica de la obra literaria.

14. La posición óntica de la obra literaria

§65. Introducción

Hemos hecho un largo viaje. Hemos estudiado la obra literaria en sus diversos aspectos y en sus numerosos factores estructurales, y hemos demostrado las situaciones que han logrado revelar su naturaleza esencial, mostrándonosla claramente en su heterogeneidad con respecto a las experiencias psíquicas por un lado y a las objetividades ideales por el otro. Creemos que hemos descubierto en la obra literaria una esfera peculiar de objetividades especialmente estructuradas, que son sumamente importantes por varias razones, y, dentro de ellas, razones puramente ontológicas. Casi al final de nuestro estudio llegamos al fenómeno de la "vida" de la obra literaria y a las interrelaciones entre la obra misma y sus concretizaciones, y, por eso, su relación con las operaciones subjetivas y las experiencias. Después de tomar en cuenta la gama entera de estos asuntos, vemos que un peligro que debimos haber vencido surge de nuevo: la obra literaria, tomada puramente en sí, aparece primero como una formación rígida, y en esta rigidez asegura su identidad. Aislada de todas sus concretizaciones y de las operaciones subjetivas de aprehensión por parte del lector, nos parece como algo tan heterogéneo con respecto a las operaciones subjetivas que cada pensamiento sobre su subjetivización o su psicologización debe ser, desde el principio, insostenible. Después de tomar en cuenta las situaciones producidas cuando la obra es leída por un número de lectores, otra vez parece ser amenazada en su identidad y en su orgullosa heterogeneidad con respecto a las expe-

riencias subjetivas. A pesar de todas las diferencias que hemos establecido entre la obra y sus concretizaciones, parece disolver en su múltiple variedad y perder, gracias a las íntimas interrelaciones ónticas y las interrelaciones de esencia entre las concretizaciones y las experiencias subjetivas, su heterogeneidad con respecto a estas experiencias. Así que de nuevo brotan las viejas preguntas: ¿no será correcto, después de todo, el concepto psicologista de la obra literaria?; ¿no sería más sencillo y correcto, en lugar de hablar de una obra literaria expresada en muchas concretizaciones, "reducir" la obra literaria a estas varias concretizaciones y simplemente considerarla como una ficción abstracta, obtenida teóricamente, que en sentido real no "existe"? Lo único que existiría entonces es un conjunto de "concretizaciones" que luego, naturalmente, serían solamente concretizaciones no de algo idéntico, sino meramente de semejantes correlatos intencionales de correspondientes conjuntos de actos (conscientes). ¿Y no sería entonces sólo una mera diferencia de términos el hablar de "correlatos intencionales", en lugar simplemente de "imaginaciones", como en un concepto psicologista? El concepto de la obra de arte literaria que se desarrolla aquí puede ser más fino y más sutil, y hablar de "imaginaciones" puede ser más burdo y primitivo; pero, ¿no llegan al fin a lo mismo, una vez que estamos de acuerdo en que la obra literaria puede reducirse a un conjunto de "concretizaciones" ostensibles, y al mismo tiempo afirmar —como de hecho se ha afirmado— que cada concretización pertenece necesariamente a las experiencias subjetivas correspondientes y existe, si acaso existe, solamente si estas experiencias existen?

¿Puede una obra literaria ser reducida a un conjunto de concretizaciones? ¿No es esto contradicho por el gran número de diferencias que hemos mostrado que existen entre la obra misma y sus concretizaciones? Se pudiera responder que estas diferencias existen sólo cuando desde el principio se presupone la idea de una obra que se expresa a sí misma en sus concretizaciones, lo cual ha ocurrido en nuestro estudio hasta este punto. Pero, ¿qué garantiza la identidad de la obra con

respecto a todas sus concretizaciones, especialmente cuando se concede que las concretizaciones individuales difieren ampliamente entre sí y que el lector suele absolutizar la concretización que tenga al momento, y cree que en ella ha aprehendido la obra misma? Y, en particular, si varios lectores leen la obra, ¿qué garantía tenemos de su identidad, es decir, de su identidad intersubjetiva? Y, ¿qué es idéntico, entonces, en este caso? ¿No se pudiera mostrar que lo que es idéntico no es más que lo que "evocan" las varias concretizaciones, es decir, los "signos" sobre el papel que se perciben durante la lectura? Pero, debido a que estos "signos" no pueden ser esta cosa misteriosa que llamamos la "obra literaria", con la que nos comunicamos mediante la actitud estética, quizá sería más correcto decir que en las lecturas individuales son meramente "concretizaciones" similares a las que brotan y es sólo un especial engaño, ilusión o error, si todos creemos que estamos leyendo una y la misma obra. Finalmente, si la obra literaria es solamente una formación de operaciones subjetivas que no puede existir con autonomía óntica, se presentan las preguntas: ¿cómo existe la obra cuando nadie la lee?; ¿no sería una hipóstasis inválida aseverar su existencia aun bajo estas condiciones? Y, aun si existe de alguna manera, ¿qué constituye su base óntica, si la base no ha de ser el conjunto de las operaciones subjetivas cognoscitivas?

A primera vista, este complejo de preguntas parece referirse a asuntos que no tienen gran significado para otras disciplinas, en particular la filosofía. ¿Por qué, entonces, estas difíciles investigaciones y el esfuerzo para evitar, cueste lo que cueste, la solución psicologista? Tales dudas no tienen fundamento, porque aquí nos confronta una cuestión que es de fundamental significado para la teoría del conocimiento y especialmente para la lógica. Porque —como han mostrado nuestros argumentos— el informe científico es un caso fronterizo de la "obra literaria" y la distinción más importante entre él y la obra literaria está en el hecho de que en los trabajos científicos las oraciones no sufren la modificación cuasi-juicial, sino que son más bien proposiciones judicativas verdaderas. Pero, sean o

no verdaderas proposiciones judicativas, siempre son, después de todo, proposiciones. Si las proposiciones no son objetividades ideales en sentido estricto (como espero haber demostrado), si brotan de operaciones subjetivas especiales, y si es precisamente esta circunstancia la que nos conduce a dudar si las proposiciones así construidas poseen identidad intersubjetiva y un modo de existir heterónomo respecto a las operaciones subjetivas, entonces las preguntas claramente se refieren tanto al trabajo científico como a la obra puramente "literaria". Si esto no se puede reclamar con validez para la obra literaria, el trabajo científico también será privado de esta identidad y de este modo de existir, y asimismo tendrá que ser reducido a un conjunto de "concretizaciones" más o menos variadas. ¿Qué, entonces, se podría decir sobre la posibilidad de una ciencia cognoscitivamente valiosa si las formaciones de un trabajo científico fueran solamente "concretizaciones" de este tipo, si la identidad del sentido de las aseveraciones científicas podrían tomarse solamente *cum grano salis*, y si cada uno de nosotros, al leer un trabajo científico, fuera, hablando estrictamente, tratando con otras proposiciones, pruebas, y teorías? ¿No es este el camino directo al escepticismo o, por lo menos, al reconocimiento de que el conocimiento intersubjetivo es imposible? Y si la comunicación estricta es imposible, ¿cuál sería el valor de una ciencia que es válida solamente para un solo sujeto cognoscitivo?

Así que los peligros contra los cuales luchamos tienen una importancia mayor que el asunto relativamente insignificante de la teoría literaria. Vencer estos problemas es de suma importancia.

Por otro lado, es claro que si uno pudiera mostrar que, a pesar de su relatividad óntica a las operaciones subjetivas, las oraciones y los complejos de oraciones poseen una identidad intersubjetiva y un modo de existir heterónomo con respecto los actos conscientes, y esto es lo que los habilita para existir aun cuando —una vez concebidos— no son pensados ni "leídos" por algún sujeto consciente; entonces, de la misma manera está a salvo la identidad intersubjetiva de la obra literaria

como una formación esquemática. Porque, como nuestros análisis han mostrado, las oraciones forman el elemento constitutivo de la obra literaria, el elemento del que todos los otros estratos —con la excepción del estrato de las formaciones fónicas y su arreglo determinado, y con la excepción de los elementos de los otros estratos que son constitutivamente dependientes de ellas— son ónticamente dependientes. Así que, si la identidad intersubjetiva del estrato de formaciones fónicas no pudiera ser establecida, la obra literaria "en sí" sería más pobre y más definitivamente relativa a las circunstancias provisionales de una lectura dada, de lo que nuestro análisis ha mostrado; pero esto no podría cambiar algo en la existencia y la identidad intersubjetiva de la obra literaria —y por eso, tampoco en las del trabajo científico.

Así, los problemas a resolver son los siguientes: ¿Son idénticas intersubjetivamente las oraciones que brotan de las operaciones subjetivas? ¿Existen también cuando no son pensadas? ¿Cuál es su modo de existir, y cuál es la base óntica de su existencia, si de hecho existen?

§66. La identidad intersubjetiva de la oración y la base óntica de su existencia

En la fase del análisis en que ahora nos encontramos, hay dos caminos por los cuales podemos proceder: podemos tomar el camino *fenomenológico*, que es reticente para aceptar la existencia de algo que sea la consciencia pura; o el *metafísico*, que no rehuye aceptar la existencia de otras objetividades si hay suficientes motivos justificados para hacerlo, y si el enfoque fenomenológico no basta. Si queremos tomar el primer camino, tenemos que examinar ahora los fenómenos y las operaciones subjetivas de la comunicación lingüística intersubjetiva entre sujetos conscientes, tanto como la eficacia de esta comunicación. En otras palabras, tenemos que mostrar cómo ocu-

rre que dos conciencias aprehenden, cada una, un sentido que es idénticamente el mismo, y cómo pueden comunicarse con respecto a esto y llegar a tener la seguridad de que tal es el caso. Este camino, sin embargo, nos llevaría a las más difíciles preguntas de la teoría fenomenológica del conocimiento, y una investigación, totalmente nueva y muy extensa, sería indispensable. Por otro lado, sería solamente una desviación, debido a que la conclusión, óntica o metafísica, dependería de la solución del problema de la teoría cognoscitiva. Así que no vamos a seguir este camino, aunque entendemos plenamente su validez. También creemos que nuestro problema puede solucionarse directamente solamente si tenemos éxito en encontrar la base objetiva, ónticamente autónoma, para la existencia de la obra de arte literaria, o para las oraciones que en ella aparecen.

Primeramente, tenemos que distinguir entre las bases del *devenir*, el "*llegar a ser*", de una obra literaria, y la base óntica de su *existencia* (es decir, después de su formación). Ya hemos encontrado lo primero en las operaciones subjetivas que el autor ejecuta cuando da forma a su obra; consisten ante todo en las operaciones formadoras de oraciones, aunque éstas, por supuesto, no las acaban. La pregunta ahora es: ¿qué hacen las operaciones formadoras de oraciones?, ¿son creativas en el sentido verdadero, producen algo totalmente nuevo, *ex nihilo*, y tendrá aquello que producen el mismo modo de existencia que ellas? La respuesta a las dos preguntas es negativa. En el proceso se mostrará lo que se constituye en la base óntica de la obra literaria (o sus oraciones constituyentes) y cuál modo de existencia se aplica a ella. Los actos conscientes subjetivos en que las operaciones formadoras de oraciones se ejecutan son objetividades ónticamente autónomas. La obra creada y las oraciones creadas no son objetividades ónticamente autónomas, sino solamente objetividades puramente intencionales. No obstante, la obra (o la oración) existe tan pronto como esté creada. Pero existe como una formación ónticamente heterónoma que tiene su fuente de existencia en el acto intencional de un sujeto creador consciente y, simultáneamente,

tiene la base de su existencia en dos objetividades enteramente heterónomas: por un lado, en conceptos ideales y en cualidades ideales (esencias), y, por otro —como pronto veremos— en *signos verbales* reales. Lo único que la operación formadora de oraciones (o el conjunto de operaciones subjetivas del cual la obra surge) puede lograr, es —en cuanto concierne al contenido de sentido de las oraciones— meramente la *actualización* de los elementos de sentido de los conceptos correspondientes y la *formación* de estas actualizaciones en una *totalidad unificada*. Expliquemos con un poco más precisión:

Anteriormente hemos distinguido entre sentidos verbales y conceptos ideales. Un sentido verbal, decíamos, no es más que la *actualización* del sentido contenido en los existentes conceptos ónticamente autónomos. Además, es en cualquier momento dado sólo una parte de este sentido. Esta actualización y formación de una totalidad unificada de las partes componentes se realiza por medio de las operaciones formadoras de oraciones, por las cuales de inmediato producen sentidos verbales en la forma en que han de aparecer como componentes de una oración determinada o de un complejo determinado de oraciones. Por medio de esta actualización es que algo nuevo es producido: el contenido de sentido de la oración o el contenido de sentido de un complejo de oraciones. *Los conceptos ideales no son partes componentes* de estas formaciones. Son tan trascendentes con respecto a ellas como lo son las operaciones subjetivas, y son trascendentes también con respecto a estas últimas y van más allá del alcance de su influencia. Pero sí constituyen la base óntica de las oraciones y el principio regulador de su formación. En consideración de su contenido ideal de sentido, el sujeto consciente selecciona los momentos apropiados en ellos, logra su actualización ónticamente autónoma, y las une en una nueva totalidad. Junto con la actualización del sentido, existe al mismo tiempo una concretización intencional de los sonidos verbales y otras formaciones fónicas, a fin de que una oración entera (el contenido de sentido y la expresión del sonido verbal) quede así creada. La formación intencional de las formaciones fónicas es

diferente de la actualización del contenido de sentido de la oración. Pronto volveremos a esto. Antes tenemos que enfatizar dos cosas: (1) el hecho de que ambas bases ónticas de la oración o de la obra literaria (la base de su "llegar a ser" en las operaciones subjetivas, y la base de su existencia en los conceptos ideales) son trascendentes con respecto a la obra; y, en particular (2) el que, en la actualización, los elementos ideales de sentido sirven al autor solamente como modelo de las partes componentes del contenido de sentido actualizado, y que este dato decide la especial y peculiar esencia del modo ónticamente heterónomo de existir de la obra literaria (o de la oración individual). La existente objetividad ónticamente heterónoma, como hemos dicho, no tiene su base óntica en sí misma; más bien se refiere a otra entidad, de hecho, a una entidad ónticamente autónoma. El acto intencional de pura conciencia no es creativo en el sentido de que pueda crear realizaciones genuinas de las esencias ideales o conceptos ideales en un objeto que es intencionalmente producido por él. Si fuera creativo en este sentido, podría crear objetividades genuinamente reales e, *ipso facto*, ónticamente autónomas. No obstante, esto le es negado. Así que, en la formación de una oración, puede producir solamente *actualizaciones* de los contenidos ideales de sentido de los conceptos y darles forma en nuevas totalidades (es decir, contenidos de sentidos de las oraciones). Además, estas son actualizaciones en que ningún contenido de sentido ideal realizado (es decir, al tener la forma óntica de una realización) realmente puede ser inherente, esto es, no son inmanentes en el sentido real que encontramos en la realización de esencias ideales en objetos reales (e, *ipso facto*, ónticamente autónomos). Y de una manera semejante, si un objeto puramente intencional (por ejemplo, una "cosa") es creado por un acto consciente, la intención en él contenida no es capaz de producir una realización *genuina* de alguna esencia ideal.

En un sentido estricto, ónticamente autónomo, la cosa creada intencionalmente no "es", por ejemplo, roja. Porque, para *ser*lo, realmente tendrá que contener una realización genuina

de toda la esencia de "rojo". Es precisamente esta inclusión, esta inminencia de la realización de una esencia ideal en una objetividad, y, por otro lado, la realización misma, lo que el acto de pura conciencia no puede producir. Nunca va más allá de la cuasi-inclusión simulada descrita arriba, la cuasi-inclusión que por un lado refiere al *sic iubeo* del sujeto consciente, y por el otro a la esencia ideal correspondiente. En este mismo sentido, cada oración —tomada de acuerdo con su contenido de sentido— refiere a la operación formadora de oraciones de un sujeto consciente de la cual es derivada intencionalmente, tanto como a los conceptos ideales cuyas actualizaciones (pero no realizaciones) esta oración constituye como componentes de su sentido uniforme total.

Por inexistente que pudiera ser una oración o un complejo de oraciones en el sentido de la autonomía óntica, por inusitado que sea que se encuentre como una realidad en el mundo real, no se puede negar que *de algún modo* tiene una existencia. No es absurdo aceptar su existencia ónticamente heterónoma; pero, al contrario, es absurdo exigir de un contenido de sentido de una oración que sea real (posiblemente psíquico) o ideal. Es incapaz de ser ni el uno ni el otro. Quien está inclinado a aceptar solamente las objetividades autónomamente reales o ideales tiene que, para ser consecuente, dudar de la existencia de las oraciones (y, por extensión, de los complejos de oraciones, de las teorías y de las obras literarias); en ningún tiempo, sin embargo, puede convertirlas en algo real o ideal. Pero, entonces, tiene que recordar que así también tiene que negar la posibilidad de la ciencia y niega su propia tesis. En contraste, la persona que concede la existencia ónticamente heterónoma de las oraciones tiene que aceptar también *todas* sus bases ónticamente autónomas, y no puede limitarse a aceptar solamente los actos conscientes puros. Porque tal como una oración no pudo llegar a ser sin la operación formadora de oraciones, tampoco puede existir como ónticamente heterónoma sin conceptos ideales. Esto es, de hecho, requerido, por un lado, debido a su heteronomía óntica característica, y por el otro, por la circunstancia de que es

formadora de sentido. La aceptación de conceptos ideales, esencias e ideas puede contradecir el idealismo llamado trascendental, pero el idealismo trascendental mismo es insostenible en tanto está contradicho por la misma cosa cuya aceptación hace posibles los descubrimientos y los soportes principales del idealismo trascendental —el sujeto trascendental—. Porque sin las esencias ideales y las ideas, los objetos puramente intencionales son imposibles al mismo grado que los objetos *reales*, tomados en un sentido *verdadero*.

Así como abandonar los conceptos ideales hace imposibles los sentidos verbales, las oraciones y complejos de oraciones, y así como la idealización de las unidades de sentido de varios grados es absurda y contradictoria a los datos esenciales como lo es su psicologización, así, por el contrario, la aceptación de los conceptos ideales no solamente hace posible el reconocimiento de la existencia ónticamente heterónoma de las oraciones (y las objetividades intencionales derivadas proyectadas por ellas) sino que, al mismo tiempo, hace posible la aceptación de la identidad intersubjetiva de las oraciones para distintos sujetos conscientes. Es solamente con referencia al contenido de sentido de los conceptos ideales que los lectores de una obra literaria pueden reactualizar en una forma idéntica el contenido de las oraciones dado a ellas por el autor. Si no hubiera conceptos ideales y, además, ningunas cualidades ideales (esencias) ni ideas, no solamente no serían posibles las oraciones: las objetividades reales o intencionales serían imposibles; sería igualmente imposible lograr entre dos sujetos conscientes una genuina comunicación lingüística, en la que los dos aprehendieran un idéntico contenido de sentido de las oraciones intercambiadas. Frecuentemente hay malentendidos entre dos interlocutores y, prácticamente hablando, muchas veces no pueden aprehender idénticamente las mismas oraciones. Pero junto con la existencia de los conceptos ideales hay, por lo menos en principio, la posibilidad de que, por recurrir a las objetividades correspondientes y a causa de aprehender por lo menos parte del contenido de sentido de los conceptos ideales correspondientes, cada uno

de los interlocutores logra formar o reconstituir una oración con un contenido de sentido idéntico al del otro, y así una comprensión de la oración pronunciada por el otro.

Creemos que de esta manera hemos superado el peligro de subjetivizar la obra de arte literaria o de reducirla a un conjunto de concretizaciones. Pero lo hemos hecho sólo por aceptar la existencia de conceptos ideales. Para justificar plenamente la certeza de nuestra opinión, necesitaríamos una teoría de conceptos ideales y su actualización en los sentidos verbales. Esto, sin embargo, exigiría un estudio nuevo y extenso. A quienes les parece que la aceptación de los conceptos ideales es peligrosa, a los que están inclinados a asumir una actitud de espera con respecto a éstos, solamente podemos sugerirles que lo que ven en esta aceptación es una hipótesis sin la cual ni la obra literaria como una objetividad idéntica como opuesta a todas sus concretizaciones, ni el trabajo científico y el conocimiento intersubjetivo, ni finalmente el conjunto de concretizaciones de la obra literaria pudieran ser aceptados.

Ahora tenemos que completar nuestra consideración de la formación y la existencia del estrato fonético de la obra literaria.

§67. La identidad del estrato fonético de la obra literaria

El análisis que precede ha mostrado cuán grande es el papel que el estrato fónico juega en la obra literaria. Así es necesario, después de establecer la identidad del estrato de las unidades de sentido, considerar si, y dentro de cuáles límites, las formaciones fónicas de una obra son idénticas, en contraste con todas sus concretizaciones, y si pueden ser identificadas como idénticas en la lectura. La distinción que hicimos entre la materia fónica concreta y el "sonido verbal" como una formación fónica típica, nos ayudará en este respecto.

Como establecimos al principio de nuestro análisis, sólo las *formaciones* fonéticas de los órdenes inferior y superior pertenecen a la obra literaria misma. En este respecto no hay nada que cambiar de lo que se ha dicho. Solamente queda la cuestión de cómo esas formaciones se atribuyen a la obra y cómo su identidad se manifiesta en la multiplicidad de concretizaciones de la obra. Aquí la dificultad está en el hecho de que, en general, no se puede aseverar que los sonidos verbales —tomados como formaciones de este tipo— sean esencias ideales o que encuentren su base óntica en ellas. Sin duda, los sonidos verbales se forman en el curso del desarrollo del lenguaje y entonces llegan a ser establecidos relativamente, con el resultado de que en el espacio de periodos relativamente largos están aprehendidos o intencionados como la misma cosa (y ellos mismos son concretizados). A un grado mayor, esto también se aplica a las varias formaciones fonéticas de un orden superior, que —especialmente en las verdaderas obras de arte literarias— pueden ser únicas y hallan su origen en los poderes creativos del autor. Como algo basado en los sonidos verbales propiamente ordenados, son aprehensibles sin más esfuerzo y de manera idéntica en la lectura de la obra tan pronto como los sonidos verbales sobre los cuales son construidos son aprehendidos en su identidad. ¿Cuál es la situación, sin embargo, con la base óntica de la identidad de los sonidos verbales y con la manera en que esta identidad se manifiesta en las concretizaciones individuales de la obra?

Damos por sentado que el autor encuentra una multiplicidad de sonidos verbales en la lengua viva en que escribe su obra. El supuesto es, entonces, que la identidad intersubjetiva de los sonidos verbales en la lengua viva está asegurada. Por medio de una selección apropiada y una ordenación, el autor intencionalmente incorpora estos sonidos verbales en la obra durante su creación, ya en el modo de una simple representación oral —como por ejemplo en el caso de las canciones populares—, ya por fijarlos por escrito, donde de nuevo es necesario dar por sentada una relación intersubjetiva establecida entre los signos verbales escritos y los sonidos verbales

correspondientes. Efectivamente, al usar las formaciones fonéticas (quizá algunas nuevamente creadas), empezando con los sonidos verbales, el autor determina, por medio de una intención fija, que precisamente aquellas formaciones fonéticas y no otras pertenecen a la obra dada. Esta intención, de hecho, las convierte en un componente intencional de la obra literaria como cualquier otro. Al mismo tiempo, las convierte en portadores externos de los sentidos verbales que son actualizados en relación con ellas. En esto, la obra se completa como una formación intencional. Pero ahora tiene que mantenerse, *junto con el estrato fonético*, como idénticamente la misma. Esto es posible porque hay ideas para todo lo que existe objetivamente. Los sonidos verbales que verdaderamente se expresan son entidades objetivamente existentes en las que las formaciones típicas alcanzan una genuina concretización. La intención que causa que los sonidos verbales, en el sentido de formaciones típicas, sean componentes de la obra literaria, produce al mismo tiempo una concretización intencional de los contenidos de las correspondientes ideas de los sonidos verbales expresados concretamente; esta concretización es diferente de las ideas mismas, y es ónticamente heterónoma, pero en ellas tiene su base óntica, que ónticamente fundamenta la identidad de los sonidos verbales que pertenecen a la obra, como distinta de todas sus concretizaciones. Así se eliminó una de nuestras dificultades. Otro asunto, sin embargo, es la cuestión de cómo los sonidos verbales, ónticamente fundados en su identidad, manifiestan su identidad intersubjetiva cuando son leídos por sujetos distintos. Las palabras efectivamente pronunciadas son creadas desde el principio como formaciones intersubjetivamente idénticas mientras que la comunidad lingüística exista. Solamente un signo, una pista necesita el lector para saber que se trata precisamente de estas y no de otras palabras. Estos signos, que, como hemos dicho, tienen que formarse *típicamente*, son los signos *gráficos* de las *letras*. Estas letras típicas, sin embargo, tienen que basarse en algún material individual, por ejemplo, visualmente aprehensible. En otras palabras, si no ha de ser dada sólo "oralmente", y para

que esta transmisión puramente oral no esté sujeta a cambios extensos, la obra literaria tiene que ser escrita. En algún material real, fijo, relativamente permanente, las "letras" tienen que ser establecidas como signos para los sonidos verbales correspondientes. Es este material real propiamente formado el que, junto con las operaciones subjetivas, los conceptos ideales, las esencias y las ideas, constituye una tercera, aunque indirecta, base óntica para la obra literaria. Naturalmente, esta base no es suficiente para la existencia ónticamente heterónoma de la obra. Las otras dos bases no solamente tienen que estar presentes también; son, de hecho, más esenciales para su existencia simplemente porque la relación entre las objetividades fundadas por ellas (es decir, las oraciones) y la obra literaria es totalmente diferente de la relación entre las letras típicas o el material gráfico concreto y la obra. Mientras las oraciones son componentes genuinos de la obra literaria, ni el material gráfico real ni las letras típicas fundadas en él son un elemento de la obra literaria. Como ya hemos dicho, son meros signos reguladores para el lector, al informarle de cuáles sonidos verbales ha de concretizar en una expresión actual (como en una recitación oral) o en una reconstrucción imaginativa (como en la lectura en silencio). Este signo marca el camino para el lector para aprehender la obra en su estrato fonético. Así que aunque es trascendente a la obra misma, tanto como a sus concretizaciones, y tiene solamente una relación relativamente fija con los sonidos verbales, podemos ver también en él una base óntica indirecta para la obra que hace posible la aprehensión de la idéntica formación fonética.

Es cierto, esta aprehensión mediante de la grabación gráfica de la obra se asegura solamente en cuanto el "mismo" signo está "ligado" con los mismos sonidos verbales; esto, naturalmente, no siempre pasa, ya que esta liga es puramente convencional y relativa a los actos subjetivos de ligar. Si hay un cambio en la "pronunciación" de la "misma" palabra, es decir, si por alguna razón hay un cambio en el "sonido verbal" de "la" palabra, aún suele estar ligada con las mismas letras. La obra se lee y se entiende, pero su estrato fonético y, por ende

al menos parte de los elementos de la obra que son constitutivamente dependientes del estrato fonético, sufren varias modificaciones. Al principio estas modificaciones ocurren solamente dentro de las concretizaciones de la obra: con respecto al aspecto fonético, la obra esta aprehendida incorrectamente; aunque hay todavía la posibilidad de una aprehensión adecuada recurriendo a la manera en que algunas palabras "deben" pronunciarse. Sin embargo, si el lector no es consciente del hecho de que la "pronunciación" que emplea es solamente una propiedad privada que no corresponde a la "pronunciación" del autor, o a los sonidos verbales de su obra, tenemos una instancia de lo que previamente llamamos "absolutización" en la concretización: con respecto al lado fonético, los lectores leen la obra de tal manera que piensan intencionalmente en los sonidos verbales que usan como si pertenecieran a la obra misma, y de esta manera *cambian* la obra misma. Entonces, si es imposible averiguar, aun de una manera indirecta —por ejemplo mediante el análisis histórico-lingüístico— cuál es la "pronunciación correcta" de ciertas palabras (como, por ejemplo, en el caso de una "lengua muerta"), la obra literaria dada sufre un cambio duradero, que, a la luz del arriba mencionado papel central del estrato fonético en la obra literaria, puede ser de gran alcance y puede producir efectos importantes en la armonía polifónica de las cualidades de valor de la obra. Y aunque la obra como una formación total permanece igual, la identidad de su estrato fonético no es, entonces, asegurada al mismo grado por sus bases ónticas como por el estrato de las unidades de sentido en recurso a los conceptos ideales. Pero, aun en este último respecto, la obra puede sufrir cambios —como ya hemos mostrado—. Puede, por ejemplo, ser imposible acceder a los conceptos ideales correspondientes, y la absolutización por parte del lector de las concretizaciones individuales de la obra puede causar que algunos sentidos verbales se incorporen en la obra como actualizaciones de *otros* conceptos ideales, diferentes de los existentes en el estado original de la obra. En ciertas instancias individuales puede ser difícil probar el grado

de los cambios; pero si, a pesar de los cambios efectuados en ella, la obra ha de quedar idénticamente igual, es claro, no obstante, que la fundación del estrato de unidades de sentido en los conceptos ideales protege a la obra ónticamente de la subjetivización y hace posible, por lo menos en principio, cambiarla de nuevo a su forma original.

Seguramente, esto debe ser suficiente para mostrar que, a pesar del dato indudable de su "vida", la obra literaria no puede ser psicologizada.

15. Reflexiones concluyentes sobre la obra de arte literaria

§68. La obra de arte literaria y la armonía polifónica. Cualidades de valor estético

En conclusión, nos conviene responder a una pregunta más acerca de la obra de arte literaria. Durante el curso de nuestros análisis nos hemos referido frecuentemente a las cualidades de valor que se constituyen en los estratos individuales de la obra literaria y que en su totalidad realizan una armonía polifónica. La armonía polifónica es precisamente el "lado" de la obra literaria que, junto con las cualidades metafísicas que alcanzan su manifestación, hace que la obra sea una *obra de arte* literaria. En conexión con ello, surge la pregunta de si no es simplemente esta armonía polifónica de cualidades de valor lo que constituye la obra de arte literaria, con el resultado de que toda la estructura estratificada que hemos presentado en todos sus detalles debe tomarse en el sentido del objeto fundador que hace posible el establecimiento de la obra de arte literaria, pero que en ningún sentido pertenece a ella. La consecuencia directa de una respuesta afirmativa a esta pregunta sería tomar esta armonía polifónica no simplemente como un estrato separado, cruzando la obra literaria entera, sino, más bien, como un objeto por separado con el que podemos tratar sólo en términos de la actitud estética y que esconde por completo de nosotros tanto la compleja estructura estratificada de la obra literaria —lo que serviría solamente para fundamentar aquel objeto— como la obra misma. Tendríamos que iniciar nuestro análisis de nuevo a fin de exponer la esencia de la obra de arte así formada. Nuestro trabajo hasta aquí, entonces, tendría que considerarse como una preparación

posiblemente útil, pero un ejercicio que no solucionó el problema verdadero.

Este punto de vista nos parece falso. Un sencillo análisis de lo que se nos presenta cuando tratamos con una obra de arte literaria nos convence de ello. Ciertamente, si no hay cualidades de valor estético en los estratos individuales de la obra, con el resultado de que ninguna armonía polifónica pudiera establecerse, entonces la formación cuya anatomía hemos procurado presentar ya no sería una obra de arte. Esto no quiere decir, por supuesto, que la armonía polifónica de cualidades estéticas sea *en sí misma* la obra de arte. Solamente es lo que *hace* que la obra literaria sea una obra de arte (siempre y cuando las cualidades metafísicas de la obra estén manifestadas), pero es fusionada con otros elementos de las obras en una unidad cerrada. Es algo que brota tanto de las cualidades y los contenidos de los estratos individuales como de la íntima interconexión de los estratos, y así se percibe como algo dependiente de la totalidad de la obra. Para decirlo con precisión, tanto los estratos individuales como la totalidad que surge de ellos se muestran —dada, por supuesto, una actitud apropiada por parte del lector— en una multiplicidad de cualidades de valor estético que, unidas, por sí mismas producen una armonía polifónica. Sin embargo, el hecho de que la obra literaria se muestre en estas cualidades de valor no causa que desaparezca de la vista del lector ninguno de los estratos. Todo lo contrario, lo que se da al lector temáticamente, lo que primeramente le llama la atención es —como hemos establecido— el estrato de los objetos representados, mientras que los otros estratos son co-dados de una manera más periférica. En contraste, las cualidades de valor estético son como un haz de rayos brillantes que irradia las objetividades representadas y, al mismo tiempo, cuando lo experimentamos con gozo estético, nos envuelve en una atmósfera especial y, dependiendo de nuestro humor, nos arrulla, nos anima o nos transporta. El punto de arranque para esta resonancia subjetiva, que es el correlato de la polifonía de cualidades de valor experimentada, es siempre la presencia de otro estrato, aunque principal-

mente el estrato de objetos de la obra literaria. Finalmente, las cualidades de valor estético no pueden ser separadas ni ónticamente ni fenomenológicamente de sus bases constitutivas, de los elementos correspondientes en los estratos individuales. Es parte de su esencia el que son caracteres ónticamente dependientes de algo que los transporta. De hecho, son doblemente dependientes, ya que no son constituidos por alguna esencia escondida de algo desconocido, ni son propiedades directas de un portador objetivo; más bien, son caracteres que tienen su base constitutiva en las propiedades intuitivamente dadas de una objetividad. Como ya hemos dicho, no pueden estar separados, aun fenomenológicamente, de su base constitutiva. Una combinación determinada de propiedades objetivas o elementos discernibles siempre ha de ser dada o experimentada por ellos para ser establecida intuitivamente de la manera descrita arriba. De esta manera, la polifonía de las cualidades de valor forma una totalidad íntimamente interconectada con todos los estratos de la obra, y es precisamente esta totalidad con la que nos comunicamos en la percepción y el disfrute estéticos. Esta totalidad es entonces el objeto estético: la obra de arte literaria.

Naturalmente, tal como con toda objetividad en general, así también con la obra de arte literaria, son posibles distintas actitudes subjetivas hacia ella. Se puede, por ejemplo, leer una obra literaria dada con una actitud totalmente inestética, por ejemplo, cuando el libro es leído por un psiquiatra que quiere determinar, sobre esta base, la enfermedad del autor. Con tal actitud, las cualidades de valor estético no solamente se dejan a un lado; incluso son suprimidas cuando aparecen en una contemplación estética involuntaria. Si se trata de una genuina y gran obra de arte, sin embargo, estamos forzados a una actitud estética por la misma aprehensión temática del estrato de objetos de la obra, y tenemos que esforzarnos —si tenemos razones para hacerlo— para volver a la actitud inestética, por ejemplo, una puramente cognoscitiva. El hecho de que en estos casos nos cegamos voluntariamente a los valores estéticos de la obra de arte muestra que no la tratamos con justicia, y que,

en lugar de dejar que la totalidad de la obra opere en nosotros, aislamos una parte que juega un papel estéticamente subordinado en ella; esto no indica, sin embargo, que como resultado nos "salgamos" de la obra de arte literaria hacia otra objetividad, que solamente la funda.

Como han mostrado nuestros análisis, en los varios estratos de la obra de arte literaria es constituida una multiplicidad de cualidades de valor estético. Es precisamente por esta razón que hay una diversidad entre ellos, y solamente por esta diversidad pueden formar una armonía polifónica. Se puede, por supuesto, con propósitos de análisis, diferenciar intencionalmente estas cualidades de los demás elementos y momentos de la obra y —si se quiere hacerlo— hablar de un estrato especial de la obra. No se debe olvidar, sin embargo, que es precisamente esta diversidad de cualidades de valores estéticos la que no las permite fundirse en una esfera fusionada de elementos heterogéneos tales como encontramos en los estratos de la obra previamente distinguidos. Naturalmente, se funden en una estructura armoniosa; pero aun cuando es verdad que esta armonía tiene sus propias cualidades gestálticas, "derivadas", completamente nuevas, sigue siendo una armonía polifónica, una expresión estética de la estructura estratificada de la obra literaria. Al mismo tiempo, esta polifonía nos muestra mejor que la base óntica de las "voces" individuales de esta armonía está en los estratos individuales de la obra de arte literaria. Por otro lado, la armonía de las cualidades de valores estéticos constituye una nueva liga unificante que enlaza más íntimamente los estratos individuales de la obra, que, según su esencia, ya están íntimamente fusionados, y manifiesta de nuevo la unidad de la obra de arte literaria, a pesar de la heterogeneidad característica de sus elementos.

Así, se anula una posible objeción a nuestro concepto de la obra de arte literaria. Sin embargo, una cierta validez tiene que serle concedida si la podemos girar en otra dirección. De esta manera podemos evitar también el peligro de un posible error o malentendido que puede salir de nuestras consideraciones. Hemos distinguido entre la obra puramente literaria como

existe en sí misma, independiente de sus concretizaciones, y estas concretizaciones. Ahora bien, no se debe olvidar que, tomada en este aislamiento, la obra literaria es una formación *esquemática*, en la que, además, los diversos elementos conservan su *potencialidad* característica. Estas dos circunstancias tienen como consecuencia el hecho de que por lo menos algunas, si no todas, las cualidades estéticas de valor y las cualidades metafísicas de la obra no alcanzan ellas mismas un pleno desarrollo sino que se quedan en el *estado latente de* "predeterminación" y "mantenerse listos". Solamente cuando la obra de arte literaria alcanza expresión adecuada en una concretización hay —en el caso ideal— *un pleno establecimiento, una exhibición intuitiva, de todas estas cualidades.* Se puede decir que es la naturaleza de todas estas cualidades existir en un sentido verdadero sólo en la concretización y, en caso de las cualidades metafísicas, sólo en su realización. Se sigue, entonces, que la obra de arte literaria constituye un objeto *estético* sólo *cuando está expresada en una concretización.* Tomada aisladamente, aparte de sus concretizaciones, sólo es una "obra de arte" en el sentido de W. Dohrn, en su libro *Die Künstwerke Darstellung als Problem de Äestetik* . No es la concretización misma la que es el objeto estético; más bien, es la obra de arte literaria tomada precisamente cuando está expresada en una concretización, en la cual recibe su plena encarnación.

Hemos llegado a la conclusión de nuestra investigación. No ocultamos el hecho de que después del amplio rango de nuestros análisis, hemos mostrado meramente las características principales y la estructura básica de la obra literaria. Son varias las líneas de investigación que requieren más indagación y cumplimiento. Nuestro esfuerzo se verá ampliamente premiado cuando el lector de este libro tome los resultados como el punto de arranque para nuevas investigaciones; si logra no solamente seguirlas y extenderlas, sino también sustituir nuestros errores con mejores intuiciones. Porque, después de los años que hemos ocupado en la preparación de este libro, sabemos ahora, mejor que al principio de nuestro estudio, cuán

infinitamente difícil es comprender la obra literaria en su peculiar esencia. La obra de arte literaria es una verdadera maravilla. Existe y vive, obra en nosotros, enriquece nuestra vida en un grado extraordinario, nos da horas de deleite, nos permite descender hasta las profundidades de la existencia, y, sin embargo, es solamente una formación ónticamente heterónoma que, en términos de la autonomía óntica, no es nada. Si la queremos aprehender teóricamente, muestra una complejidad y una multilateralidad que apenas puede asimilarse; y, sin embargo, se nos presenta en la experiencia estética como una unidad que permite traspasar el brillo de esta estructura. Tiene una existencia ónticamente heterónoma que parece ser totalmente pasiva y que sufre sin defensas todas nuestras operaciones; y, sin embargo, por sus concretizaciones, evoca profundos cambios en nuestra vida; la amplía, la levanta por encima de lo trivial de la existencia cotidiana, y le imparte una bella radiación. Es una "nada" y, sin embargo, un maravilloso mundo en sí, aunque llega a ser y existe solamente por nuestra gracia.

Apéndice. Las funciones del lenguaje en el teatro[33]

I

§1. En mi libro *La obra de arte literaria* me ocupé dos veces de la obra de teatro. Una vez en el parágrafo 30, donde distinguí al texto principal de la obra del secundario, y en el parágrafo 57, donde traté a la obra de teatro como un caso fronterizo de la obra de arte literaria. Las palabras expresadas por los personajes representados constituyen el texto principal de la obra de teatro; las acotaciones dadas por el autor para la dirección de la pieza constituyen el texto secundario. Las acotaciones se suprimen en la representación de la obra sobre el escenario; son leídas realmente sólo en la lectura de la obra de teatro, pues ya han desempeñado su función de representación. Un caso límite de la obra de arte literaria lo constituye la obra de teatro en tanto que en ella se encuentra, junto con el lenguaje, otro medio de representación —es decir, los aspectos visuales proporcionados y concretizados por los actores y las "decoraciones" en las que aparecen las cosas y personas representadas, así como sus acciones—. En mi libro no había espacio para discutir a fondo las diferentes funciones de las formaciones lingüísticas que constituyen el texto principal; en los treinta años que han transcurrido desde su publicación, según sé, ni los lingüistas —como, por ejemplo, K. Bühler—, ni los filósofos —como, por ejemplo, Nicolai Hartman— se han ocupa-

[33] Este ensayo se publicó originalmente en *Zagadnienia rodzajon literackich* (*Problemas de los géneros literarios*), t. 1, Lòdz, 1958.

do del tema. Los investigadores de la literatura[34] —como, por ejemplo, R. Petsch—[35] apenas han visto los problemas que existen ahí. Parece necesario, por tanto, señalar, por lo menos en esbozo, las diferentes funciones y variaciones del lenguaje (más exactamente, de las formaciones lingüísticas habladas) en la obra de teatro.[36]

Será de utilidad, en primer lugar, recordar que toda obra literaria es una formación bidimensional. Por un lado, se encuentran en ella cuatro diferentes estratos, aunque ligados fuertemente entre sí: de los sonidos y formaciones y fenómenos fonéticos de orden superior; de los significados de las frases y las unidades de sentidos superiores; de los aspectos esquematizados; y, finalmente, de las objetividades representadas. Por un lado, sin embargo, hay que distinguir, desde su principio hasta su fin, entre la sucesión de partes (capítulos, escenas, actos) y una estructura específica, casi temporal, de la obra. Si se representa una pieza de teatro realmente sobre el escenario, se constituye en una obra de teatro, en la que los personajes y cosas representadas, así como las acciones ejecutadas por aquellos, aparecen en imágenes visuales, por lo menos en algunos de sus rasgos. En cambio, las palabras o frases que constituyen el "texto principal" son mostrados al oyente (espectador) por los personajes representados en su forma fonética concreta, al ser realmente pronunciados por los actores.

El hecho fundamental que da acceso a toda la problemática del lenguaje en la obra de teatro yace en que el texto prin-

[34] *Literaturwissenschaftler* en el original (n. del t.).

[35] Cfr. R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*, (*Naturalezas y formas del drama*), Halle, 1945.

[36] En Polonia se publicaron dos trabajos que se ocupan de problemas relacionados, a saber: S. Skwarczyńska, *O rozwoju tworzywa slowenego I jego form podawczych w dramacie* (*Del desarrollo de la materia fónica y sus formas de interpretación en el drama*), 1951; e I. Slawinska, "Problematika badan nad jezykiem dramatu" ("La problemática de una investigación del lenguaje en el drama"), *Roczniki Humanisyczne*, vol. IV, Lublin, 1953-1955. Estos trabajos contienen algunos resultados notables.

cipal total es un elemento del mundo representado en la obra de teatro y, sobre todo, el pronunciar cada una de las palabras o enunciados es un proceso que se lleva a cabo en el mundo representado y constituye una parte del comportamiento del personaje representado; pero el papel de las palabras formuladas en la obra representada no se agota ahí. Éste consiste al mismo tiempo en el ejercicio de la función de representación lingüística —que todavía se ramifica de diferentes maneras— y tiene que estar ahí mismo en estrecha relación con los demás medios de representación activos en la obra de teatro —por ejemplo, los aspectos concretos proporcionados por los actores.[37]

§2. Antes de tratar más de cerca con las funciones de las formaciones lingüísticas en la obra de teatro, sobre todo, tenemos que tomar conciencia, por factores diversos, de la composición del mundo representado en este espectáculo. Se descompone en tres dominios diferentes que, con respecto a su modo de ser y a su condición, son en cierta medida componentes homogéneos del mismo mundo; sin embargo, deben diferenciarse en consideración a su base de representación o a sus medios. Son, a saber:

1. Objetividades (cosas, personas, sucesos) que le son mostrados, presentados al espectador exclusivamente de manera perceptual[38] a través de la actuación de los actores, o bien de la decoración.

[37] No se debe olvidar que los actores reales (personas y "accesorios") no forman un componente de la obra de teatro. Son solamente fundamentos ontológicos psicofísicos de la obra que está siendo ejecutada, cuyos componentes son los personajes representados en ella: *dramatis personae*.
[38] La palabra "perceptual" (*Wahrnehmungsgemäss*) no se puede usar aquí sin una substancial reserva, y solamente se debe entender como una cómoda abreviatura. No tengo aquí espacio para desarrollar detalladamente las circunstancias correspondientes.

2. Objetividades que llegan por doble camino a la representación: en primer lugar con un modo de aparición perceptual (de la misma manera que los objetos dados arriba en (1); en segundo lugar, a través de un modo de representación lingüística cuando se habla de ellos sobre el escenario. El modo de representación forma aquí un complemento de aparición perceptual, sobre todo en lo que se refiere a los estados psíquicos de los personajes representados. Por consiguiente tiene que reinar una concordancia entre los dos modos de representación, para que no surjan objetividades contradictorias, aunque en las obras de arte literarias se admiten naturalmente diferentes "libertades poéticas".

3. Objetividades representadas exclusivamente por medios lingüísticos, las cuales por tanto no son mostradas "sobre el escenario",[39] aunque se habla de ellas en el texto principal. En cuanto al modo de su representación, parece, a primera vista, estar totalmente en el mismo nivel que los objetos de que se habla en las obras puramente literarias. Si las examinamos más de cerca, queda claro que su modo de presentarse es un algo diferente, por que, por lo menos algunas de ellas, tienen relaciones diferentes con los objetos mostrados en el escenario (donde pertenecen entonces al entorno más amplio) y obtienen de este modo un carácter de realidad más sugestivo, en comparación al de los objetos representados en obras puramente literarias. Si también en este caso se tiene que mantener la uniformidad del mundo representado, el modo de representación lingüística de los objetos *ausentes* en el escenario tendrá que corresponder exactamente con los que están representados. Un caso especial del grupo aquí considerado de los objetos representados, puede consistir de todos los objetos que son "pasados", en relación con los objetos mostrados como "presentes" (por ejemplo, eventos y procesos pasados, así como cosas y

[39] Pongo aquí las comillas, ya que tomado estrictamente se trata del espacio representado por medio del escenario. Pero la expresión "sobre el escenario" es más corta y más cómoda.

personas que "alguna vez" existieron). A su vez, puede quedar delimitado entre ellos un grupo especial de objetos "pasados" (pero al mismo tiempo también podrían sumarse a los objetos mencionados arriba, en el punto 2), es decir, aquellos que pertenecen al pasado de los objetos que aparecen "ahora" en el escenario y que aún son idénticos a ellos. Si seguimos, por ejemplo, en *Rosmersholm* de Ibsen, las vicisitudes presentes de Rosmer y Rebeca West y en el proceso descubrimos algo nuevo del pasado de estas dos personas, percibimos cómo ese pasado se funde con sus destinos actuales y de hecho empieza a dominar los eventos que ahora se llevan a cabo, hasta que al fin produce la decisión trágica. Solamente que, representado lingüísticamente, este pasado alcanza, en el final trágico de Rosmer y Rebeca, casi la misma auto-manifestación como también su decisión de ir juntos a la muerte, lo cual ocurre directamente "sobre el escenario". Pero, todo esto, a su vez, es determinado intencionalmente sólo a través de los parlamentos de los dos personajes representados, pero de tal manera que para el espectador parece real y actualmente presente, como las últimas palabras de las personas que se nos van.

§3. Las diferentes funciones de las palabras "realmente" expresadas están en relación con los tres grupos de objetividades representadas que distinguimos. Hay que enumerar primero, en general, las funciones que se llevan a cabo "dentro" del mundo representado; se tratará después sobre las funciones que ejercen las palabras pronunciadas "sobre el escenario" y dirigidas a la audiencia.

Sobre todo viene aquí al caso la función de representación[40] de las objetividades intencionalmente supuestas en el signifi-

[40] Como se puede ver de lo siguiente, utilizo aquí la diferenciación entre las funciones de representación, de expresión, de comunicación y de "influencia" de las formaciones lingüísticas (de las palabras, oraciones, relaciones de oraciones). Un lector que no conozca bien la historia de esta diferenciación, pensará probablemente, antes que nada, en K. Bühler, cuya *Sprachtheorie* (1934) tuvo gran difusión, sobre todo entre lingüistas. De hecho diferenciaciones análogas se remontan por lo menos a K. Twardowski

cado o en el sentido de las palabras expresadas. Según el tipo de la respectiva formación lingüística pronunciada en tal momento, puede tratarse de objetos diseñados nominalmente (casos, personas, acontecimientos, sucesos) o de relaciones objetivas determinadas en el nivel de las frases, que a su vez sirven para representar las cosas o las personas. Esta forma de representación puede realizarse tanto de manera puramente "conceptual" —como dijo Husserl alguna vez, "significativamente"—, o suceder de tal manera que los objetos supuestos lleguen a la representación a través de aspectos evocados imaginativamente.[41] Esta función de la representación forma, por cierto, solamente un complemento en la constitución del mundo representado en la obra de teatro, ya que el principal rendimiento de la representación es alcanzado aquí por los aspectos concretos de los objetos mostrados sobre el escenario

(Zur Lehre von Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen, 1894). Más tarde, E. Husserl se ocupó determinadamente en *Logischen Untersuchungen* (1901) de la "expresión" (*Ausdruck*) y "manifestación" (*Kundgabe*) —en la terminología posterior "significado" (*Bedeutung*) y "expresión" (*Ausdruck*)—, sobre lo que después K. Bühler, en su artículo "Kritische Musterung der neuen Theorien des Satzes" (1920) diferenció tres tipos principales de enunciados de manifestación (*Kundgabe-*), frases liberadas (*Auslösungs-*) y frases representativas (*Ausläsungssätze*). En mi libro *La obra de arte literaria* no solamente polemicé contra algunas afirmaciones de Bühler, especialmente contra su concepto de representación, sino que también analicé más detalladamente el concepto de "expresión" (*Ausdruck*) y de "representación" (*Darstellung*). En 1934 separó entonces K. Bühler en su *Sprachtheorie* las tres funciones de expresión (*Ausdruck*), de representación (*Darstellung*) y de llamamiento (*Appell*). En el tratado *Über die Übersetzung* (1956) distinguí finalmente en lugar de estas 3, 5 funciones diferentes de lenguaje, de las cuales utilizo aquí las 4 arriba mencionadas.

[41] En relación con esto se tiene que tomar conciencia de que los aspectos que pertenecen a la obra de teatro son de dos tipos: 1. aquellos que son originados frente al espectador de manera visual concreta, a través de los actores actuando sobre el escenario y a través de los cuales los personajes y las cosas representadas le aparecen al espectador casi perceptivamente; 2. aquellos que son puestos a disposición a través de las formaciones lingüísticas pertenecientes al texto principal y que solamente le son sugeridos al espectador. Éste puede concretizarlos más o menos vivamente, pero solamente en la forma de una visualización imaginativa.

(pero en el espacio simplemente representado). Los elementos simplemente complementarios del mundo representado pueden ser tan importantes que sin ellos la obra teatral sería no sólo incomprensible, sino que también le serían robados los momentos substanciales para el argumento dramático. Lo difícil que es prescindir de este modo de representación lingüística de una obra dramática y de todas maneras ofrecer un todo artístico y objetivamente completo, lo demuestran la pantomima o bien la película muda. Sin embargo, la función y la participación de esta representación lingüística en la constitución del mundo representado es muy distinta en cada una de las obras de teatro, y en este sentido sería interesante investigar cada obra y autor para determinar exactamente el tipo de arte representacional más empleado.

La segunda función esencial de las palabras habladas es la expresión de las vivencias y de los diferentes estados y acontecimientos psíquicos de la persona que habla en ese momento. Esta expresión, que se efectúa a través de las cualidades de manifestación[42] del tono de habla, se inserta en la función general de expresión que es ejercida por los ademanes y los gestos del personaje hablante. Es, en el fondo, un componente de la función de expresión general y así un proceso que se lleva a cabo dentro del mundo representado, aunque al mismo tiempo contribuye a la constitución de algunos componentes de este mundo. Por tanto, existen entre las expresiones lingüísticas y el resto de las funciones de expresión diferentes relaciones más o menos íntimas, según la uniformidad del mundo representado.

Las palabras y frases expresadas por las personas representadas ejercen en tercer lugar la función de la comunicación (de la participación). De hecho, lo que es dicho ahora por la persona en cuestión es comunicado a la otra persona a quien le están dirigidas esas palabras. El habla viva está —en tanto que es utilizada en su función natural— siempre dirigida a otro (a un semejante). Las excepciones las constituyen los llama-

[42] Cfr. *Das literarische Kunstwerk* (*La obra de arte literaria*).

dos "monólogos", cuya función todavía está por investigarse en este sentido, pero que en el drama moderno fueron reducidos al mínimo precisamente porque se les considera privados de la función de la comunicación.

La conversación entre dos personas es muy rara vez una simple comunicación; se trata de algo mucho más vital, a saber, de la influencia sobre aquel al que está dirigido el discurso. En todos los conflictos "dramáticos" que se desarrollan en el mundo representado en la obra de teatro, el discurso dirigido a alguien es una forma de acción del hablante, y tiene en el fondo un verdadero significado en los acontecimientos mostrados en la obra de teatro solamente cuando impulsa realmente de manera esencial el desarrollo de la acción.[43] La forma que tiene la palabra hablada como factor impulsor de la acción será investigada más tarde. Momentáneamente, se trata solamente de enfatizar que esta función de influir sobre el interlocutor y las demás personas envueltas en el argumento general de la obra es uno de los resultados principales de los discursos de los personajes representados.

§4. Las cuatro funciones del discurso en la obra de teatro que se acaban de indicar constituyen sólo aquellas funciones ejercidas por la palabra hablada para y en el mundo representado. Éstas no son, sin embargo, todas las funciones del lenguaje

[43] S. Skwarczyñska distingue entre otras la "función dramática" del lenguaje en el "drama". Como yo la comprendo, esta función constituye un caso especial del hecho de que las palabras expresadas en la obra forman un segmento del acontecer dramático, por tanto el hablar es un proceso del mundo representado. Solamente a partir de esta consideración se puede comprender que las palabras expresadas —como dice S. Skwarczyñska— impulsan hacia adelante la acción. Además S. Skwarczyñska distingue la función de la "caracterización indirecta" y la "directa" de las personas que aparecen en la obra. Por una parte se trata ahí de la expresión, pero, por otra, también de la representación de las características de las personas a través del significado del habla, y finalmente por conclusiones que el espectador obtiene de cualidades características del habla de las características de carácter de la persona hablante.

hablado en la obra de teatro. No se puede olvidar que la pieza es exhibida ante un público y está destinada a él; y que las palabras pronunciadas por los personajes representados tienen otra función (por demás, de naturaleza diferente) que desempeñan frente a ese público. Pero ahí se abre una nueva perspectiva de contemplación que por lo demás ya ha sido tratada varias veces por la literatura.[44] Me limito aquí a las afirmaciones indispensables.

El teatro no es solamente el escenario, sino también la sala de espectadores y el público que la ocupa. El mundo representado y hecho visible en la obra de teatro forma una extraña superestructura intencional y una reinterpretación de aquello que sucede realmente sobre el "escenario" durante la representación. El escenario real está naturalmente, durante la "función" (durante cada uno de los actos), siempre "abierto" para el público que se encuentra en la sala ("el telón sube"). Pero el espacio, en cierta medida ficticio, representado "sobre el escenario" donde se desarrolla la acción representada en la obra, así como los procesos y acontecimientos que ocurren durante esta acción, pueden ser tratados y formados de manera doble. Ya sea como si todo esto sucediera en un mundo "abierto" para el público o como si ocurriera en un mundo "cerrado" para el público. En el primer caso pueden distinguirse todavía dos variantes de la forma del mundo representado y de la manera como es mostrado al público (o sea cómo actúan los actores y cómo se construye la escenografía). Es decir, tomando en cuenta si lo "abierto" del escenario (o bien del espacio representado) está creado y dedicado al público como una multitud de meros "espectadores", o dirigido a una multitud de personas que ya no son meros espectadores sino, hasta cierto grado, por lo menos, participantes de aquello que sucede "sobre el escenario". El primer caso lo forman, por ejemplo, los dramas pseudoclásicos, o también los dramas de

[44] De este aspecto de la representación teatral se ocupó especialmente Waldemar Conrad en un estudio publicado en el vol. VI de la *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.*

Shakespeare, pero en aquel modo de actuar de los actores en que se dirigen claramente al público y dan "exhibiciones", conciertos para ese público, sin salirse, al mismo tiempo de la actitud en la que dirigen "en realidad" su discurso a otro personaje representado. En el segundo caso, en cambio, tratamos con antiguas tragedias griegas, que formaban una especie de misterios, en los que el público participaba.

Pero solamente el teatro moderno "naturalista" —que está destinada a una masa de "espectadores" que deben disfrutar la pieza con una actitud estética— construye la ficción del escenario "cerrado", o sea, de un escenario que de hecho está abierto, pero sobre el cual se actúa como si no faltara la "cuarta pared" y como si ningún espectador presenciara los acontecimientos representados "sobre el escenario". El actor debe despertar la impresión de que no es visto ni oído por ninguna otra persona, más que por los personajes en el mundo representado con los que en él sucede; es representado como si no existiera ningún observador desde afuera, esto es, desde un lugar situado afuera del mundo representado: debe ser preferentemente "natural", y en él debe de transcurrir todo, de preferencia, "naturalmente". Todo el modo de composición del mundo representado y la manera de representar de los actores está, de todas maneras, hecho a la medida del espectador (pero de un espectador ideado ausente). Porque se tiene la opinión de que el arte más alto es el que ofrece al espectador la "naturaleza" en su desnudez y su carácter inalterable por la presencia del espectador. Cualquier modificación del comportamiento de un personaje o del desarrollo de los acontecimientos que se haya llevado a cabo con intención de provocar en el espectador un "efecto", se considera "artificialismo", "afectación", "falsificación" de la "naturaleza". De esta manera se tiene que hacer a un lado al espectador como alguien del que estén enterados los personajes representados en el drama y al que tomen en cuenta para su modo de comportamiento y sus decisiones, porque constituiría un factor de interferencia en el mundo representado. De ahí que los personajes representados deben comportarse (y por tanto el mismo actor) como si

no consideraran a nadie más que a los demás personajes representados. Así se cierra ficticiamente la "cuarta pared", y es hasta entonces, cuando todo se comporta como sucedería con esa cuarta pared cerrada, aunque esa pared puede volverse transparente: el más perfecto arte de producir un efecto sobre alguien a través de la apariencia de no querer producir un efecto.[45] También el llamado drama "impresionista" es en el fondo "naturalista"; sólo que la naturaleza simulada consiste en "impresiones", estados de ánimo que experimentan y saborean todos los personajes participantes en la escena.

Sea cual sea el tipo de escenario "abierto" o "aparentemente cerrado" con el que tratemos en la obra de teatro (o en la "representación") siempre tenemos que añadir a las funciones del discurso representado antes mencionadas, aquellas que se refieren a las personas que se encuentran en la sala (sobre todo: los espectadores). Es decir, son funciones de comunicación e influencia dirigidas de manera distinta al caso antes discutido. Según el tipo de escenario "abierto" o "aparentemente cerrado" del que se trate en la obra de teatro en cuestión, estas funciones transcurren de manera diferente e interfieren también, modificándolas en mayor o menor medida, en el transcurso de las funciones de las mismas palabras en relación con determinados elementos del mundo representado. De acuerdo con el ideal de un escenario "cerrado", ellas deben transcurrir, claro, de tal manera que no provoquen ninguna interferencia en la práctica de estas últimas funciones. Pero tal vez se podría decir que nunca se logra evitar totalmente esa interferencia, o que si eso se lograra por completo no habría entonces ninguna función de comunicación ni de influencia para el espectador. Desde un punto de vista puramente empírico, tal vez uno podría estar de acuerdo en que casi no se presenta una eliminación total de la interferencia o, dicho más generalmente, de la transformación natural del proceso "natural" de hablar y de las palabras habladas a través de las funciones dirigidas al espectador. Pero cuando se reduce al mínimo po-

[45] Éste era, por ejemplo, el ideal del teatro de Stanislavski.

sible —por ejemplo, en el drama naturalista, acaso en el Ibsen tardío— no es entonces verdad que la función de comunicación y de influencia dirigida al espectador también se reduzca al mínimo o bien a cero. La razón es que se la ejecuta principalmente gracias a que el actor —si no es que el personaje representado— se adapta al espectador para no solamente mostrarle el discurso representado y así con eso nada más buscar participarle el sentido, sino también queriendo tener un efecto sobre el espectador. Sólo que el tipo de este efecto es completamente distinto al de aquellas palabras expresadas dentro del mundo representado. Porque mientras no se trate de un *mysterium* (misterio) la influencia sobre el espectador consiste en despertar en él la experiencia estética y la emoción a través de los destinos humanos representados, y no en una respuesta lingüística o de otro tipo a la palabra dirigida por el personaje que habla. Y siguiendo los principios del naturalismo, la mayor influencia estética del espectador tiene que llevarse a cabo cuando el actor hace como si no percibiera la presencia del espectador; pero de todas maneras la percibe y tiene que contar con esa presencia, aunque no se le note.

Ahora: el gran problema de la formación de la palabra hablada en el arte teatral consiste precisamente en que se realicen eficaz y armónicamente todas las funciones indicadas, y es más, en las más diversas situaciones (en el mundo representado y en la sala de espectadores) en las que es pronunciada, y también en las diferentes variaciones de las metas que se propone el arte teatral en las diferentes épocas, estilos y tipos del espectáculo teatral.

II

Ahora me gustaría tratar un poco más de cerca los casos individuales y las variaciones de las funciones y de las formas, en las que la palabra hablada aparece en la obra de teatro.

§1. He llegado a la conclusión de que las palabras pronunciadas por un personaje en una situación significan una acción[46] y que forman así un eslabón en la acción dramática, y sobre todo en la confrontación de las personas (representadas). Es decir, en primer lugar, gracias a que son expresadas en un lugar determinado del espacio representado (por ejemplo en la recámara de la amante), en un momento determinado (del tiempo representado) y en una determinada fase del desarrollo de la acción representada, bajo cierta abstracción de que esto también está sucediendo en el espacio real del escenario real. Y en segundo lugar, debido a que son pronunciadas de esa manera y de ninguna otra, y tienen precisamente tal contenido como realmente lo tienen. Todo esto es esencial para la palabra hablada, pues de ello resulta que está dirigida a otra persona determinada y que influye de una cierta manera en ella, gracias a lo cual se alcanza un paso determinado en el desarrollo de la acción del "drama". Sin este efectivo "ser-pronunciado", no sólo la acción que se está desarrollando en la obra de teatro se vería privada de un miembro, sino que podría desarrollarse de manera diferente. Esto último en relación con aquello de que el hecho de ser pronunciada puede tener diversos efectos, es decir, según la manera en que las palabras pronunciadas ejercen sus funciones dentro del mundo representado. Esto último no depende solamente de lo que son estas palabras, sino también de qué parte integrante del comportamiento total de la persona en cuestión constituyen y qué papel juegan en él.

Mas, en consideración de esta última circunstancia, las palabras de cada uno de los personajes pueden asumir diversas formas. O, desde otro punto de vista: si están formadas de una manera determinada, surge entonces la pregunta sobre en qué relación se pueden encontrar como elementos del modo de comportamiento del personaje que habla con ese comporta-

[46] Este tono puede estar determinado por el texto de la obra en cuanto se deja adivinar del contexto, como debe ser.

miento total: ¿están integradas íntimamente en el mismo, o forman en éste un factor relativamente desligado o algo totalmente casual? ¿Están adecuadas a los otros modos de comportamiento de la persona en cuestión, de tal manera que existe entre ellos una concordancia o un contraste más o menos craso (cuando, por ejemplo, una persona delicada y bien educada de repente le habla con palabras brutales a otra que prácticamente no le ha hecho nada)? En ambos casos, pero sobre todo en los casos de contraste, se debe preguntar si y hasta qué punto el aflorar de un contraste tal está correspondientemente preparado y justificado por la situación general o por las fases anteriores de la acción, o si aparece como algo que no se deja justificar objetivamente en el mundo representado. Y en el último caso: ¿es esto apenas el resultado de un error de composición, o se deja explicar por el propósito de influir a los espectadores de determinada manera y pertenece a un estilo determinado de la composición de la obra como una obra de arte de tipo especial? Pero se puede observar desde otro punto de vista la relación entre el comportamiento común del personaje representado y las palabras expresadas en una situación, en este caso si el comportamiento (en mímica, movimiento, etc.) tal como se forma por un actor en una determinada representación, armoniza con las palabras apenas expresadas, se ajusta a ellas o si las lleva a cualquier tipo de conflicto. Si, en otras palabras, la representación del actor (voluntaria o involuntariamente) es buena o mala.

Las palabras expresadas, es decir, tal como son expresadas de manera concreta en la respectiva representación de una obra, pueden desempeñar su función de expresión más o menos eficientemente. Y esto puede depender[47] del tono de pronunciación (que en gran parte es asunto del actor), pero este tono depende a su vez (por lo menos en parte) tanto del contenido de las palabras pronunciadas como de la construc-

[47] Este tono puede estar determinado por el texto de la obra en cuanto se deja adivinar del contexto, como debe ser.

ción sintáctica de la respectiva formación lingüística.[48] Nos desviaría mucho de nuestro tema principal si quisiéramos entrar en detalle. Se trata, en el fondo, de un campo muy amplio de fenómenos lingüísticos que tendríamos que investigar. A los aspectos generales bajo los cuales tiene que ser considerada la función de expresión, pertenecen entre otros si la expresión es "sincera", "honesta", "cierta" o por el contrario "mentirosa", "insincera", o si por lo menos de alguna manera cubre o esconde voluntaria o involuntariamente lo que no debe ser dado a conocer. Y en relación con aquello, si es "natural" o "artificial", es decir voluntariamente (con la intención del personaje representado o también del actor) o involuntariamente (porque tal vez el actor fracasa), etc.

La palabra hablada puede —como se ha dicho— ser una forma de actuar sobre aquellos a quienes está dirigida, a veces también sobre aquellos que sólo son testigos de una conversación. Alguna forma del efecto se realiza en cada conversación, al provocar en el otro por lo menos algunas vivencias de la comprensión. Pero se deben distinguir diferentes formas del "dialogo", de las cuales aquí sólo queremos comparar sumariamente dos. Una de ellas, que casi no entra en consideración en un "drama" —más exactamente: en una obra de teatro— constituye un diálogo por así decirlo "tranquilo" (muchas veces puramente teórico), en el que los hablantes sólo se participan ciertos hechos entre sí, que no los conmueven emocionalmente. La otra constituye un diálogo que en el fondo sólo es una forma de la discusión o la lucha entre interlocutores. O se trata con todo esto solamente de convertir al otro a una convicción (teórica o práctica) que el hablante mismo profesa, o de moverlo por este u otro modo (por ejemplo, provocando los correspondientes sentimientos, deseos o actos de voluntad) a cualquier modo de comportamiento, y especialmente a un modo de actuar, que es el deseado por el

[48] El poeta tiene que tener cierto sentido para saber en qué forma sintáctica y con cuáles palabras se tiene que decir algo, cuando lo dicho tiene que expresar al mismo tiempo algo muy preciso y en el fondo algo inefable.

hablante. Sin embargo, el contenerse frente a una acción puede corresponder al modo de comportamiento deseado. Hablamos ahí del diálogo "activo". El diálogo "activo" parece, por cierto, la forma "normal" del diálogo en la obra de teatro. Se consigue con él la auténtica influencia del hablante sobre el interlocutor.

A una influencia del interlocutor se puede llegar ya sea por el contenido del discurso o por el modo, y sobre todo el tono en el que es dicho algo, o al fin y al cabo por los dos. En lo que corresponde al contenido del discurso, éste puede influir en el interlocutor a través de aquello a lo que se refiere, es decir, lo que está determinado significativamente en él, como también a través del modo en el que lo hace. Aquello que se le comunica al otro, de lo que se habla, puede tratarse de un hecho del mundo exterior de ambos hablantes, o puede ser algo que sucede en el hablante mismo (o también en el interlocutor), por ejemplo, una decisión que se le informa al otro, o un sentimiento que se abriga, etc. En todo caso, debe —si es que tiene que mover de alguna manera al otro— ser algo no totalmente indiferente, sino jugar cierto papel para él, tener importancia o significado, de lo contrario lo deja "frío". Pero si lo debe conmover —es decir, de la manera intentada o por lo menos deseada de algún modo por el hablante— entonces la forma de representación, o sea la manera como "se formula en palabras" no puede ser totalmente arbitraria. Puede ser dicho, por ejemplo, clara o borrosamente, confusa o sencillamente, inequívoca o equívocamente, directa o veladamente, etc. Cada una de estas maneras de hablar está caracterizada por su propia eficacia, pero esto no quiere decir que estas tengan que provocar en el otro siempre el mismo tipo de influencia. Numerosas modificaciones resultan cuando las palabras pronunciadas aciertan, y especialmente según el estado en el que se encuentra en ese momento el interlocutor. Hasta las palabras "más claras" en sí, pueden ser sentidas por el interlocutor como confusas —sobre todo en relación con la intención que tengan— y con ello no provocar en él la respuesta lingüística o emocional que se esperaba. Pero también la si-

tuación en la que las palabras en cuestión son pronunciadas en una formulación determinada, puede modificar esencialmente su "verdadera" influencia. El poeta tiene que contar con estas circunstancias y formar las palabras del hablante en consecuencia.

El modo y el grado de la influencia dependen, tal vez en alto grado, de la manera en que las palabras son pronunciadas: "Es el tono el que hace la canción",[49] se dijo hace ya tiempo y con razón. Tal vez se podría objetar que el tono expresa siempre solamente los estados psíquicos del hablante y que por eso no viene al caso cuando se trata del efecto sobre el interlocutor. Sin embargo, todavía está por verse si al tono siempre le resulta expresar ese estado. En segundo lugar habría que considerar si no existen tales variaciones del tono que no estén destinadas, o no en primera línea, a expresar algo de lo psíquico del hablante. Para decidir sobre esto con seguridad, se debería tener una lista completa de las posibles variaciones del "tono" del discurso que, según sé, nadie ha emprendido. Solamente puedo dar aquí unos ejemplos: se habla en un tono "exaltado" o "calmado"; se habla "suave" o estridentemente", "desconsiderada" o "consideradamente", "condescendientemente" y de "arriba hacia abajo" o por el contrario "sumisamente", "respetuosamente", "amable" u "hostilmente", "sincera" y "francamente" o "desconfiada" e "insinceramente", "confiada" o "abiertamente", etc. Se le puede pedir algo a alguien "impertinentemente" o, en suma, hablar impertinentemente. Se puede rechazar esta petición muy "atentamente" o hacerlo de manera desconsiderada, brutal, grosera. Según lo "amable" o "cortés" que se hable con el otro, lo gana uno para sí o lo hace rebelde, lo hacemos simpatizar con nosotros o, por el contrario, lo ponemos envidioso y hostil, etc. Pero si no tomamos nada más el lenguaje en cuenta sino también diferentes alocuciones, por ejemplo, un discurso en una asamblea popular o un sermón, o una exhortación a la batalla, entonces resultan por otra parte otra serie de modos de hablar en que se da ex-

[49] *C'est le ton qui fait la chanson!* en el original (n. del t.).

presión a algo del alma del hablante (más o menos clara y arbitrariamente), pero no se agota en ello el papel de cómo son pronunciadas las palabras y los enunciados. Y es que el punto en cuestión es: ¿cuáles son las consecuencias posteriores de la expresión? Y, en relación con ello, ¿puede aplicarse la expresión, más o menos intencionalmente, a un propósito determinado?[50] Y aquí tiene que ser dicho que aquel con el que se habla siempre está más o menos sensible al tono del hablante y a lo expresado en él. Bajo la impresión de lo percibido o lo comprendido conscientemente, reacciona con un modo de comportamiento correspondiente, al que pertenece también su respuesta lingüística. Cuando, por ejemplo, se habla "amablemente" con alguien, esa amabilidad seguramente puede ser una mera expresión de la calidad espiritual del hablante, pero en la mayoría de los casos es una forma del trato que tiene como fin provocar la correspondiente actitud favorable en el interlocutor. Y del mismo modo no se trata, en primera instancia, cuando se reprende a alguien en tono "severo", de que el otro sepa por este camino de la insatisfacción o de la ira del hablante, sino de que reconozca su propio modo de actuar como incorrecto y lo modifique pertinentemente. Entonces, en la mayoría de los casos en los que un estado psíquico adquiere expresión a través de medios lingüísticos o mímicos, sirve en el trato con las personas no tanto como una objetividad,[51] para lo cual se está expresamente preparado intelectualmente, sino sólo como algo percibido de paso, que solamente incita a otra acción. La acción de respuesta (como la respuesta lingüística) evoca, sin embargo, reacciones análogas del primer interlocutor, de tal modo que en el curso del diálogo (activo) se llega a un acoplamiento psíquico-físico de ambos interlocutores y a un juego de equipo de las reacciones de respuesta y de las vivencias, pensamientos, sentimientos, deseos, etc., que se

[50] También cuando uno oculta sus sentimientos y habla de manera muy "calmada" puede, muchas veces, solamente tener el objetivo de poner al otro en una disposición amigable para con nosotros.

[51] *Gegenstandlichkeit* en el original (n. del t.).

manifiestan en ellas. Existe entonces un proceso de diálogo, de discusión, de pelea o de cooperación entre las personas hablantes, que con sus transformaciones psíquicas constituyen sólo un factor relativamente independiente en este proceso.

Esto ocurre cuando se presenta la mutua influencia de los interlocutores durante el diálogo. Pero también hay consecuencias indirectas del diálogo o bien de las palabras pronunciadas, que se presentan hasta después de un tiempo, cuando el diálogo se ha consumado. También estas consecuencias de manifestación tardía pueden ser intencionadas por el discurso de los personajes representados. Por cierto que pueden ser, entre otras, distintas discusiones lingüísticas entre los personajes que actúan, de tal modo que entonces se presenta la obra de teatro como una cadena de destinos humanos que se desarrollan en diálogos. La literatura "dramática" existente, con su extraordinaria riqueza de diferentes formas de la convivencia humana mediante actos de habla, podría instruirnos al mismo tiempo de mejor manera sobre qué tan variadas funciones desempeña el lenguaje en esta convivencia. Lo arriba indicado tiene que bastarnos aquí por lo pronto. Pero será provechoso agregar otra observación que apunta hacia una dirección tal vez inesperada.

Existe un efecto especial en el hecho de que las personas hablan unas con otras, y de que en este hablar llegan a la revelación de los propios pensamientos y vivencias: esta es la influencia de la persona hablante por sí misma, es decir, por la "expresión verbal". A través del habla maduran sobre todo nuestros pensamientos y muchas veces también nuestras decisiones. Se despliegan en palabras pronunciadas y toman en ellas una forma desarrollada. Naturalmente también puede suceder esto en el pensamiento "mudo"; sin embargo, el hablar con el otro es un pensar " en voz alta" que nosotros mismos escuchamos y a través del cual podemos tomar conciencia nosotros mismos mucho más claramente, que si nada más pensamos esto y lo otro para nosotros sin tener que expresarlo en forma lingüística. En segundo lugar, sentimos mucho más fácilmente cuándo puede ser exitoso nuestro hablar y el pen-

samiento que se desarrolla en él: cuándo es entendido por el otro y cuándo lo puede inducir a cierta acción o convertir a una convicción. Pero para tener éxito tiene que perfeccionarse en la forma lingüística: desplegarse en miembros individuales, aclararse, justificarse a sí mismo y ganar por este medio poder de convencimiento y de penetración. Al hablar traemos a la conciencia de forma clara aquello que en la vida "silenciosa" muchas veces se nos escapa y que aqueja nuestra conciencia intelectual y moral como una acción no consumada. Esta es, pues, la primera forma de la autoinfluencia y nosotros mismos. Pero el concientizarse a sí mismo que se alcanza por el habla, acarrea que de repente nos volvemos sensibles y despertamos frente a los propios errores, que da uno el primer paso a una transformación interior que sin el expresarse a sí mismo tal vez no hubiera sido tan fácil de alcanzar. El expresarse-frente-a-otro ejerce sobre el hablante la fuerza de la liberación; lo que antes yacía sin pronunciarse en el alma como una carga, ahora se desprende del hablante; después de un largo silencio escondido y obstinado, sale algo en el diálogo a la luz del día, y es hecho a un lado como un vestido raído sin que fuera necesario algún esfuerzo especial. Mientras hablamos con otro, no nada más nos revelamos al otro (amigo o enemigo), sino también ante nosotros mismos. Y esto deja nuestras manos libres y calienta nuestros corazones. En el abrirse-frente-al-otro se abre la posibilidad de una convivencia interior con el otro, que tal vez no podríamos alcanzar nunca sin el expresarse mutuo. Por esto nuestro amor no está maduro ni encuentra perfección mientras no haya encontrado una expresión lingüística concisa. Pero esto es válido básicamente en relación con todos nuestros sentimientos y actitudes: sea amistad o enemistad, sea admiración o profundo desprecio, todas ellas quieren ser pronunciadas y tan sólo en este ser-pronunciadas, alcanzan su última realización. Mas en su realización se consuma también la configuración definitiva a la persona en cuestión: también él, a fin de cuentas, alcanza en su forma severa o mala, un perfil definitivo y la madurez. En una obra teatral somos, en el fondo, testigos de cierto proceso

de maduración de una persona; pero este proceso de maduración no tiene que ser entendido necesariamente en el sentido de un positivo crecimiento o mejoramiento. Cuando, por ejemplo, observamos el destino de Peer Gynt, vemos cómo en muchas situaciones y discusiones diferentes madura lentamente en su alma singularmente irreal, hasta que por fin se descubre en su forma acabada como sin esencia. En la vida silenciosa, sin las muchas discusiones lingüísticas con otras personas, sin las consecuencias de cada uno de esos diálogos y de la acción concretizada en el diálogo, no se descubriría y no podría llegar a tener conciencia de su trágica verdad.

§2. Éstas son entonces las diferentes formas del lenguaje como un modo de acto y acontecimiento en la obra de teatro. En todas estas formas se presenta como una diversidad de formaciones llenas de sentido, cuya constitución, desarrollo y expresión real constituyen la ya tratada participación del lenguaje (representado) en el desarrollo continuo de la acción en el "drama". Al mismo tiempo, sin embargo, estas formas trazan intencionalmente, conforme a su contenido, una variedad de objetividades y contribuyen con ello esencialmente a la constitución del mundo representado en la obra de teatro. A este respecto desempeñan la misma función que todas las formaciones lingüísticas en las obras literarias en general, y si se distinguen de estas últimas, la razón se encuentra tan sólo en que en la obra de teatro no son el único (y quizá tampoco el principal) medio de representación y, por tanto, en el marco del mundo representado sólo tienen que construir aquello que no puede ni podrá ser constituido ni mostrado por medio de los aspectos visuales concretos realizados por los actores. Del sentido de los diálogos que se llevan a cabo "en el escenario" conocemos sobre todo la diversidad sobre la vida psíquica de los personajes representados, que no se expresa ni puede ser expresada por su comportamiento físico ni lingüístico, y que muchas veces es indispensable para la caracterización de las personalidades. Por otro lado, nos enteramos de ahí también

de objetos y eventos que no son presentados en el espacio "sobre el escenario" ni en el tiempo representado durante el curso de la obra. Esto tiene como consecuencia que todo aquello de lo que (como espectadores) somos testigos, sólo constituye un pequeño fragmento de aquello que en la obra de teatro en cuestión significa la totalidad del mundo representado. Así, lo presentado gana inmediatamente no nada más en comprensión, sino también en plenitud vital y concreción, sin las cuales no habría personas y eventos plenos sino solamente —si así se puede decir— "bastidores". Pero, por el contrario, sin estos "bastidores" el resto de lo que es proyectado de manera exclusivamente verbal no podría alcanzar esa vivacidad y concreción, tal y como es posible en la obra de teatro, de tal modo que ahí se muestra el papel decisivo de la representación extra-lingüística en la obra de teatro.

§3. Así se representa el papel y la relación mutua de los dos diferentes medios de representación de la obra de teatro, desde el punto de vista puramente anatómico, por así decirlo. Al mismo tiempo, sin embargo, se revela ahí el papel de estos dos modos de representación en relación con el espectador que tiene trato con la obra de teatro y descubre y comprende en ella una obra de arte muy especial.

Por lo visto las funciones que tiene que desempeñar el texto principal con respecto al espectador son las mismas que aquellas de las palabras pronunciadas por el personaje representado frente al interlocutor: son las mismas funciones de representación, expresión, comunicación e influencia del lenguaje. La diferencia esencial entre el espectador y el interlocutor (representado) al que son dirigidas aquellas palabras, causa, sin embargo, que el papel de las mismas palabras cambie esencialmente para el espectador. Porque, en primer lugar, el espectador se encuentra fuera del mundo representado en la obra de teatro; en segundo lugar, no es un compañero en la conversación y tampoco un compañero en la acción dramática; en tercer lugar, finalmente, él es un "espectador" que du-

rante la representación de la obra vive, tal vez no exclusivamente, pero sí predominantemente, en la actitud estética y aspira a la comprensión de la obra de arte o bien a la constitución del objeto estético que se construye sobre su base. De esta diferencia resultan, por decirlo así, diferentes postulados con respecto a aquello que las mismas palabras del texto principal en sus diversas funciones tienen que realizar, por un lado frente a los otros personajes representados y, por otro, frente a los espectadores reales. Y de la diversidad de estos postulados resultan entonces también diferentes exigencias que se proponen a la formación de las palabras pronunciadas, para que estos postulados puedan ser realizados por ellas.

Ya nos topamos con un caso de la diversidad de tales postulados con el llamado drama "naturalista". Las palabras expresadas por los personajes representados tienen que estar formadas de tal manera que sean de lo más "natural" posible y que estén dirigidas exclusivamente al interlocutor. Tienen, así pues, que estar formadas solamente teniendo en cuenta la situación a partir de la cual son pronunciadas y el efecto que deben ejercer sobre el compañero; pero al mismo tiempo tienen que ser oídas por el "espectador" en la sala y causarle una impresión,[52] para provocar en él la siguiente fase de la vivencia estética y para "gustarle". Aquello que sobre la base de la comprensión debe provocar en el interlocutor —por ejemplo, miedo y actitud de rechazo— debe ser entendido por el espectador meramente en su contenido de sentido y expresión y comprendido en su función artística, para que se llegue a una reacción estética, especialmente al agrado o desagrado. Si surgiera en el espectador miedo, ira y reacción de rechazo, entonces no ocurriría la aprehensión estética. El espectador tiene que estar desde un principio en alguna posición-de-distancia-emocional frente a lo hablado y aquello que sucede en

[52] Prescindo aquí del caso en el que la obra de teatro es un *mysterium* (misterio), en el que el público reunido en el teatro tenga que tomar de algún modo parte activa. Me limito, entonces, exclusivamente a casos en los que el público observa en una actitud estética la obra de teatro en tanto obra de arte.

el mundo representado, de tal manera que en ese sentido no se sienta como el personaje representado, interpelado, amenazado y así tampoco conteste del mismo modo de aquel personaje. Es decir, estos diferentes rendimientos los deben de crear las mismas palabras pronunciadas. Si fueran realmente a todas luces las mismas, no lograrían llegar entonces a reacciones tan diferentes de dos testigos distintos de la conversación. Por tanto, algo en ellas tiene que ser diferente para los personajes representados; si no, la diferencia entre sus efectos sobre los espectadores y aquellos personajes sería no solamente incomprensible, sino también imposible. Si las palabras dichas "sobre el escenario" son formuladas en el sentido del naturalismo, entonces la diferencia no puede consistir en ninguna característica del lado fonético de las formaciones lingüísticas en cuestión ni en algún momento de su sentido: el espectador debe, pues, comprender estas formaciones en los mismos rasgos y hasta en las mismas funciones desempeñadas por ellas, como lo hacen los personajes representados en el espacio representado. La única diferencia que es entonces posible consiste en el otro carácter ontológico de las palabras pronunciadas por el personaje representado. Por cierto, estas palabras se revisten de realidad para los personajes representados, es decir, estos personajes contemplan el ser-pronunciado de las palabras como un hecho dentro de su mundo (representado) en común, al que ellos mismos pertenecen, mientras que los espectadores en la sala contemplan las palabras expresadas y su ser-pronunciadas sólo como algo "representado", es decir expuesto sólo por los medios del arte, pero no realmente existente en el mundo real. Precisamente por ello no se identifican las palabras realmente expresadas por el autor con las palabras "representadas" simplemente "actuadas"; o sea, el espectador pasa por alto, por decirlo así (o en cierto sentido lo olvida) que las palabras de los personajes representados que pertenecen al mundo representado, "en realidad" son pronunciadas realmente por el actor y que sólo valen en el mundo apenas representado de la obra teatral en cuestión.

Mientras tanto, existe en las obras no naturalistas otra intención. En este caso, las palabras (formaciones lingüísticas) que pertenecen al texto principal de la obra de teatro adquieren ciertas particularidades que las capacitan para producir un efecto estético sobre el público en la sala, o sea, dicho burdamente, para agradarles. Los discursos de cada uno de los personajes representados están dichos, por ejemplo, en verso o están entonados de cierta manera, que en el sentido de la moda (o estilo) predominante en una época correspondiente hace considerarlos como una declamación y no un hablar "natural". En cambio, los personajes representados se comportan como si no notaran que se trata precisamente de versos o declamaciones, que muchas veces en nada corresponden a la situación que existe entre ellos.[53] En lugar de ponerse de acuerdo brevemente sobre una circunstancia y extraer conclusiones prácticas y actuar rápidamente para, por ejemplo, evitar una desgracia, declaman con frecuencia largas tiradas, contestan con expresiones igualmente largas y artificialmente adornadas y hacen como si esto fuera precisamente adecuado y natural, nada más para gustarle al espectador. En el teatro antiguo ni siquiera se dirigían estas tiradas al interlocutor; por el contrario, el actor se volvía a los espectadores, con diversos gestos y ademanes, que tenían que hacerle entender al espectador lo que se hace y lo que se experimenta, como si los otros representados, los personajes que se encuentran en el mismo espacio representado, no necesitaran siquiera verlo y entenderlo. Las funciones de expresión "naturales" del discurso son perturbadas o, en suma, asfixiadas en su germen, porque la entonación de los versos no permite su desarrollo. La música de los versos interviene, incluso muchas veces, en el sentido del discurso, porque no se fija en los acentos exigidos por las funciones sintácticas y muchas veces los contrarresta. En otras

[53] Esto sucede en una medida mucho más alta en la ópera moderna, en la que los "héroes" que son, por ejemplo, partícipes de un drama burgués (cfr. *Madame Butterfly*) no notan que ellos mismos y sus compatriotas cantan continuamente, aunque sólo deberían hablar.

palabras: la melodía de la frase es atravesada a menudo por la melodía del verso; la última no se somete a la primera. Naturalmente no tiene que ser así; pero cuando lo es, sólo es la expresión de cómo diversos postulados son puestos en el texto principal de la obra de teatro por las funciones que están dirigidas al público en la sala y por las funciones que tienen que desempeñar las formaciones lingüísticas del texto principal dentro del mundo representado. El arte de los grandes dramaturgos puede crear obras, en las que —aunque no sean "naturalistas"— sí se llegue a cierta armonía entre las diferentes exigencias a las formaciones lingüísticas del texto principal, pero solamente a una armonía, y no a una total eliminación de la diferencia en la creación de las formaciones lingüísticas para el público y para los personajes representados. La "afectación" es reducida a un mínimo, requiere desde luego todavía cierto prescindir uno de otro de parte de los personajes representados, por si todavía tuvieran que ser miembros de un mundo "natural" (aunque evidentemente sólo representado). Porque todavía es posible otro caso, en el que los personajes representados deben, desde un principio, ser figuras ficticias puramente poéticas, a las que nos podemos permitir exigirles que en su trato lingüístico se comporten con tanta "afectación" como en su otra vida psíquico-física (las figuras que aparecen en, por ejemplo, *El anillo* de Wagner o acaso en *La tempestad* de Shakespeare). Así como su apariencia exterior, sus características psíquicas o en general sus caracteres pertenecen, desde un principio, tan sólo al mundo de la "fábula", así también puede formarse su comportamiento lingüístico mutuo completamente diferente a como corresponde a las funciones "naturales" del lenguaje. Entonces, toda la realidad representada está estructurada según los principios del efecto estético sobre el público en el sentido de un determinado estilo artístico, y a este principio básico tiene que estar (o sencillamente: está) sometida también la formación del lenguaje representado. Se tienen entonces que encontrar sólo tales formas de la organización fónica y significativa del texto principal, que las funciones del lenguaje en el trato lingüístico de

aquellas personas ficticias entre sí lleguen a ejercerse, que por tanto se conserve la posibilidad de la comprensión lingüística reciproca y la influencia mutua de los "héroes". Nos llevaría demasiado lejos entrar en detalles, pero tenemos que subrayar que aquí se abre un vasto e interesante campo de investigación en obras de teatro aisladas, que nos inicia en lo arcano del extraordinariamente variado arte de la formación del lenguaje al servicio de la obra de teatro y su efecto artístico o estético.